

Az elhallgatás poétikája

Kísérlet Paul Celan lírapoétikájának körvonalazására, a költő életművének hét paradigmaticus darabjának kronológiai sorrendben történő elemzésén keresztül

BEVEZETÉS

Paul Celan költészete újra és újra kihívás elé állítja az értelmezőket. Habár az életmű alapélménye mindenképpen a második világháború és a holokauszt traumája, az értelmezési lehetőségek ennél nyilvánvalóan szerteágazóbbak. Amennyiben reprezentatív képet kívánunk kapni e költészetről, nem könnyű feladat úgy kiválasztani néhány művet, hogy azok valamiképpen a körülbelül hétszáz verset magába foglaló életmű keresztmetszetét legyenek képesek nyújtani. Korai verseiben Celan még rengeteg költői képpel, metaforával veszi körül mondanivalójának lényegét, ám egyre tömörebb kései, hermetikus versei egyre inkább a csend, az elhallgatás irányába tartanak. Amennyiben a pálya elejétől a végéig szemléljük az életmű darabjait, úgy joggal beszélhetünk *az elhallgatás poétikájáról*, mind a versek terjedelmét, mind pedig motívumrendszerüket, metaforavilágukat és retorikájukat illetően.

Bár minden szelekció csupán szubjektív lehet, a következőkben hét olyan Celan-vers rövid elemzésére teszek kísérletet, melyek megítélésem szerint az életmű fontos, reprezentatív darabjainak tekinthetők, s keletkezésük kronológiai sorrendjébe állítva híven mutatják be az elhallgatás a bőbeszédű kezdettől a szűkszavú vég felé haladó poétikáját. Mindemellett az elemzett versszövegek talán nem csupán egy életmű keresztmetszetét kísérlik meg az olvasó elé tárni, de magukban foglalják azokat a kulcsmotívumokat és retorikai alakzatokat is, melyek Paul Celan költészetére a leginkább jellemzőek. Ilyen visszatérő alakzatok többek között az emlékezés, a holtakkal való párbeszéd, a negatív történelmi tapasztalat közvetítése, az Istennel való kommunikáció talán hiábavaló kísérlete, a meghatározatlan *te* irányába történő költői beszéd, a költői szót meghalló *másik* kétségbeesett, kiáltásszerű keresése, valamint a nyomasztó, világvégi, immár az embert is nélkülöző tájak látomásszerű megjelenítése.

A következőkben elemzett hét vers természetesen pusztán töredéke a szerteágazó és gazdag lírai életműnek, a celani költészet részletes feltérképezését tehát semmiképpen sem várhatjuk tőlük. Arra azonban mindenképpen vállalkozhatunk, vállalkoznunk kell, hogy az általuk kirajzolt lírai narratíva útján végighaladva feltárjuk Paul Celan legjellemzőbb költői megszólalásmódjait, a költészetét leginkább mozgásban tartó motívumokat, illetve az *elhallgatás poétikájából* kiolvasható általánosabb üzeneteket. A rövid elemző kommentárok természetesen csupán kijelölhetik a Celan-líra befogadásának bizonyos irányait, afféle útjelzőkként funkcionálva, hiszen a versszövegek szinte minden esetben magukért beszélnek, s bővebb kommentár nélkül is képesek megszólítani a szenzitív befogadót.

1. Párbeszéd a holtakkal

Halálfűga

Napkelte korom teje este iszunk
és délben iszunk és reggel iszunk és éjszaka téged
iszunk csak iszunk csak
és sírt ásunk a szelekbe feküdni van ott hely
Egy ember lakik a házban a kígyókkal játszik szakadatlan
ír német földre mikor besötétedik írja aranyhajú Margit
ezt írja csillagragyogásban előfűttyenti kutyáit
fűttyenti zsidóit elő sírt ásat a földbe
és rendeli tánczene szóljon

Napkelte korom teje éjjel iszunk
és reggel iszunk és délben iszunk és este iszunk mi
iszunk csak iszunk csak
Egy ember lakik a házban a kígyókkal játszik szakadatlan
ír német földre mikor besötétedik írja aranyhaju Margit
hamuhajú Szulamit sírt ásunk ím a szelekbe feküdni van ott hely

Mélyebbre kiáltja az ásót itt meg ott hadd szóljon a zene az ének

kap az övéhez a vashoz lendíti kék szeme van
mélyebbre a földbe az ásót itt ott fújjátok húzzátok a tánchoz

Napkelte korom teje éjjel iszunk
és délben iszunk és reggel iszunk és este iszunk mi
iszunk csak iszunk csak
Egy ember lakik a házban aranyhaju Margit
hamuhajú Szulamit a kígyókkal játszik szakadatlan

Kiált lágyabban játszd a halált a némethoni mester
kiált borusabb muzsikát s füstként a szelekbe foszoltok
s fekhettek fellegsírbá feküdni van ott hely

Napkelte korom teje éjjel iszunk
és délben iszunk a halál némethoni mester
és este iszunk és reggel iszunk csak iszunk csak
a halál némethoni mester kék szeme van
elér a golyója talál sose téved
egy ember lakik a házban aranyhaju Margit
ránk hajtja szelindekeit sírt ad minekünk a szelekben
a kígyókkal játszik szakadatlan s álmodozik a halál némethoni mester
aranyhaju Margit
hamuhajú Szulamit¹

A *Halálfüga* kétségtelenül Paul Celan legismertebb versei közé tartozik. A szerző még aránylag korai költészetének része, mely nyíltan, deklaráltan kötődik a holokauszthoz. A vers értelmezése nem igényel különösebb felkészültséget, irodalomtudományi és irodalomtörténeti ismereteket, mindössze elég annyit tudni hozzá, hogy volt második világháború és azon belül volt egy, a zsidó nép elleni népiirtási hullám, amelyet ma holocaustként ismerünk. A

¹ Lator László fordítása az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 16-17. A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

költeményben, mint arra Pető Zsolt² tanulmánya is kitér, csak úgy, mint Celan némely más versében visszatérően, fűgaszerűen ismétlődnek az elementumok. A vers súlyát éppen a zenei megkomponáltság, a házban lakó férfi (nyilvánvalóan Hitler és a náci Németország szimbóluma), a saját sírjukat ásó zsidók, a véredek, Margit és a bibliai referenciát hordozó Szulamit, az aranyhajú (árja?) Margit (feltehetőleg Goethe *Faustjának* nőalakja, tehát az idealizált germán / német nő motívuma) és a hamu-hajú zsidó nő, Szulamit (az *Énekek énekének* allegorikus nőalakja) motívumának változtatása, variálása, ismétlése adja. Voltaképpen az egész versszöveg egy bizonyos részlet kombinatorikus újrendezésén alapul, a szigorú zenei szerkesztettség pedig a befogadó számára főként hangos felolvasás, deklamálás esetén válhat világossá és átütővé. A vers persze nem csupán az ismétlődés, de a hangzás ritmusa szintjén is szisztematikus, ezt pedig még a magyar fordítás is képes visszaadni.

A *Todesfuge* szövege tehát egyszerre tekinthető valamilyen módon nyelvi és nem-nyelvi médiumnak, mivel a zenei szerkesztettség már nyelven kívüli tulajdonsága a szövegnek, annak tartalmát, üzenetét azonban mindenképpen maga is közvetíti, egy ritmikus, zenei minták szerint megszólaló szöveg pedig nyilvánvalóan többet hordoz, mintha csupán egyszerűen, a természetes nyelvhez közel álló módon megszólaló prózai szöveg volna. Hiszen közismert, hogy az *olvasás* bizonyos történeti korokban, egészen a nyomtatás elterjedéséig hangos olvasást jelentett, a vers kritériuma pedig az énekelhetőség, a zenei megkomponáltság volt. Míg nem létezett a nyomtatott szöveg médiuma, az irodalmi művek jelentős része elsősorban akusztikus médiumokon keresztül szólalt meg, melyekben olyan nem pusztán nyelvi elemek is jelentéshordozó erővel bírtak, mint a ritmus és a zene. Költészet és zene, különösen líra és vokális zene éppen ezért nem válnak el egymástól gyökeresen, hiszen közös történeti múltra tekintenek vissza.

Amennyiben a verset bizonyos zenei formák imitációja³ felől kísérjük meg értelmezni, úgy talán figyelmet érdemelhet az a filológiai tény is, mely szerint a *Todesfuge* címe eredetileg nem *Halálfuga*, hanem *Todestango* – *Haláltangó* volt. A vers többek között ezen a címen jelent meg, először román nyelven közölte a *Contemporanul* folyóirat, Petre Solomon fordításában, 1947-ben –, ezzel utalva nem csupán a zenei szerkesztettségre, illetve a zene nyelven kívüli / nyelven túli médiumára, hanem bizonyos gyászos történelmi tényekre,

² PETŐ Zsolt, *A celani fuga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68-75.

³ Vö. Bonyhai Gábor nevezetes tanulmányával: BONYHAI Gábor, *Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halálfugájának struktúrájában*, Helikon, 1968 / 3–4, 525–544.

nevezetesen a koncentrációs táborok konkrét eseményeire is. Többek között John Felstiner hívja fel rá a figyelmet, hogy bizonyos lágerekben a világháború során bevett gyakorlat volt, hogy deportált zsidó zenészekkel a kényszermunka közben lelkesítő zenét játszottak, és nem egyszer előfordult, hogy az emberekkel zenei kíséret mellett ásatták meg saját sírjukat, majd nem sokkal később kivégezték őket. Egy bizonyos konkrét zenemű is létezett *Todestango* – *Haláltangó* címen, mely az argentin zenész, Eduardo Bianco egyik világháború előtti ismert slágerén alapult, csupán a szövegét írták át, groteszk módon a lágerlét körülményeihez igazítva. Nem messze Celan szülővárosától, a Csernovictól, a lemergi Janowska koncentrációs táborból maradtak fenn dokumentumok a *Haláltangó* létezéséről és eljátszásának körülményeiről, maga Celan pedig, mint a koncentrációs táborok túlélője, bizonyára nem csupán tudott e történelmi tényekről, hanem adott esetben meg is tapasztalta őket a maga bőrén.⁴

Elterjedt megközelítés az is, mely szerint a zenei szerkesztettség és az akusztikus megszólalás oly mértékben képes önálló médiumként viselkedni, hogy bizonyos esetekben – pl. dalok vagy megzenésített versek esetében – a nyelvi textúra teljesen háttérbe szorul, és akár esztétikailag értéktelen, adott esetben giccses szöveg is képes ugyanazt a hatást tenni a befogadóra, mint egy értékes irodalmi szöveg, ha megfelelő dallamon szólaltatjuk meg.⁵ Érdekes lehet ugyanezen elképzelést a celani költészetnél maradva a ritmikusan, zeneileg megszerkesztett *Todesfuge* című versre alkalmazni, és feltenni a kérdést, milyen hatást képes az elérni, ha a befogadó csak a zenei ritmust hallja, a textuális vers maga pedig háttérbe szorul. A versben egyébként még motívumként is megjelenik a zene, mégpedig ironikusan, az önnön sírjukat ásó emberek tánczene játszására való utasításaként. Nem elképzelhető-e, hogy ez a vers költői világában megszólaló tánczene, mely nyilvánvalóan nyelven kívüli médium, valamennyire képes enyhíteni a versben megjelenő lírai beszélők lágerbeli szenvedését? A kérdésre nyilvánvalóan nincs egyértelmű válasz, és lehet, hogy a halál előtt utasításra megszólaltatott zene motívuma pusztán a költői beszéd ironikus retorikájának kelléke.

A zene általi közvetítettség talán képes egyfajta virtuális időt teremteni, egyben pedig egyfajta virtuális tér illúzióját is kelti. A zenei formák olyan logikai struktúrák szerint épülnek fel, mint az emberi érzelmek, épp ezért képesek rájuk hatást gyakorolni. Többek között Susan K. Langer elképzelése szerint a zene egy pszichikai folyamat által generált

⁴ John FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Heaven and London, Yale University Press, 2001, 28-31.

⁵ Vö. Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

szimbólum, a tonális struktúrák pedig épp olyan egyenes logika szerint épülnek fel, mint csak a különböző érzelmi megnyilvánulások, mint a harag, szomorúság, gyengédség, stb.⁶ A szimbólum és az általa szimbolizált tárgy – az emberi érzelmek és a zene – azonos logikával rendelkeznek. Nem csoda hát, ha a zene képes megmozgatni és egyúttal generálni az emberi érzelmeket, hiszen struktúrájuk talán közel ugyanolyan elvek szerint jön létre.

A költészet, és minden bizonnyal minden művészeti ág lényegében merőben hasonlóan működik – leképezik, szimbolizálják az emberi érzelmeket, éppen ezért képesek érzelmi hatást kiváltani a befogadóból. Fokozottan igaz lehet ez, amikor egyszerre több művészeti ág ötvöződése, zene és költészet egyszerre jelenik meg, mint például megzenésített versadaptációk esetében is – Paul Celan lírája kapcsán gondolhatunk Michael Nyman ismert Celan-feldolgozásaira, melyekben a versek vokális szöveggé funkcionálnak a zenei médium elsődlegessége mellett.

Mint az fentebb említésre került, bizonyos esetekben nyilvánvalóan igaz lehet, hogy a zene önmagában képes érzelmi hatást kiváltani a befogadóból és auditív médiumként funkcionálva felé bizonyos tartalmakat közvetíteni, függetlenül attól, esztétikai szempontból mennyire értékes, mennyire irodalmi vokális szöveg társul hozzá. Azt azonban megítélésem szerint mindenképpen érdemes figyelembe venni, hogy például megzenésített költemények esetében a zeneszerző nem-nyelvi művészi alkotása a költő eredetileg csak nyelvi médium által létező művéből indul ki, értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva azt. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mintha csak szöveg vagy csak zene szólalna meg – ily módon viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg, mely értelemszerűen azonos az adott vers szövegével, talán szintén hozzájárul ahhoz az esztétikai hatáshoz, amit a megzenésített versek előadása képes a befogadóra gyakorolni. Ugyanez állhat a zenei szerkesztettség bizonyos jegyeit magukon viselő irodalmi szövegekre, ahol a helyzet lényegében fordított – a nyelvi médium továbbra is elsődleges, de a ritmus nem egészen nyelvi médiuma valami többletet képes hozzáadni a nyelvi szöveg médiumához, ezáltal pedig talán valamennyire közvetlenebbé válhat az irodalmi szöveg által hordozott tartalom, még akkor is, ha a medialitás nyilvánvalóan nem szüntethető meg. A művészi alkotások bizonyos esetekben mindazonáltal képesek lehetnek a közvetlenség illúzióját kelteni, még akkor is, ha az pusztán pillanatnyi érzékcsalódás.

⁶ Susan K. LANGER, i. m.

Amennyiben feltételezzük, hogy Paul Celan költészete borzalom és szépség határára helyezi el önmagát⁷ – borzalom alatt érthetjük az általa közvetített negatív történelmi tapasztalatokat és a nyelvi szkepszis katasztrófáját –, akkor feltételezhetjük azt is, hogy a szépség, amit a lírai költemény hordozni képes, szemben áll az emberi nyelv túlzott közvetettsége által képviselt borzalommal. A művészi alkotások talán képesek a közvetlenség illúzióját kelteni, s úgy megszólítani a befogadót, mintha képes lenne keresztüllépni a sokszoros medialitáson, megkerülve magukat a médiumokat.

A zenei szerkesztettségen túl a *Todesfuge* esetében nehéz azt állítani, hogy a vers (főként a történelmi) kontextustól függetleníthető, abból kiragadható, mint Celan későbbi verseinek jelentős része, hiszen a szakirodalom jelentős hányada is a holokauszt-irodalom egyik legjelentősebb alkotásaként tartja számon, súlyossága, a történelmi esemény borzalmas mivoltának költészetbe öntése egyúttal mégiscsak képes a szöveget önállósítani, egyetemessé tenni. A szöveg a celani költészet eme viszonylag korai szakaszában még viszonylag explicit módon referál a valóságra, a történelem eseményeire, azonban mégis önálló költői világot hoz létre, ezáltal pedig mintha megkísérelne kilépni a kontextusból, egyetemessé, történelmi eseményektől és korszaktól függetlenné válni. Úgy gondolom, a *Todesfuge*, habár megelőlegezi Celan későbbi, hermetikus és kontextustól már jelentős vagy teljes mértékben függetleníthető költészetét, még mindenképpen bír valóságreferenciával, s önnön fikcionalitását nem úgy generálja, hogy azt teljes mértékben a költői képzelet szüleményeként, az imaginárius síkján kelljen értelmezni. Sokkal inkább egy nagy emberi és történelmi narratíva részleteként szólal meg, mely nem explicit, de implicit utalásokkal újrafogalmazza azt, ami történt, meg nem nevezett, de körülírt tájakra helyezve a történeteket. E körülírtság, a jól ismert elbeszélésnek pusztá sejtetése, töredékes metaforizálása pedig talán hozzájárulhat ahhoz, hogy annak indokait, vagy egyszerűen csupán megtörténtének tényét képesek legyünk megérteni, feldolgozni.

Amennyiben közelebbről vetünk egy pillantást a *Todesfuge* szövegének kulcsmetaforáira, úgy ami mindenképpen elsőként a szemünkbe ötlük, az a *korom tej* oximoronja. A fekete tej többek között utalhat a KZ-lágerekben fémbögrében osztott fekete kávéra. A tej fehérsége által eredetileg az élet szimbóluma – e tej azonban minden bizonnyal nem más, mint a halál teje. Talán ez a fekete tej (az eredetiben egyszerűen *Schwarze Milch*, Lator fordítása kissé

⁷ Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő *Werke*, 4. k. szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978, 108.

Idézi: BACSÓ Béla, *A szó árnyéka – Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996.

mintha felfelé stilizálná a szöveget) a költemény egyik legerősebb metaforája, mely már rögtön a szöveg elején megadja a vers lendületét. A *házban lakó férfi* egy zárt térben tartózkodik – a ház olyan világ, melyen belül annak ura nyilván mindenható. A náci Németország allegóriájaként, képviselőjeként azonosítható férfialak egy meglehetősen groteszk költői kép keretében *a kígyókkal játszik* – a kígyó akár a bűnbeesés bibliai kígyójára, a Sátán egyik megtestesülési formájára is utalhat, de mindenképpen olyan alvilági szimbólum, mely az emberi gonosszággal hozható összefüggésbe. Margit és Szulamit nevének folyamatos ismétlése ellenpontozás élet és halál, a náci ideológia szerint életre méltók és arra méltatlanok között. Ugyancsak ezzel összefüggő, ijesztő költői kép, hogy a halálukat váró zsidókkal azonosítható, többes szám első személyben megszólaló beszélők a szöveg világában folyamatosan ásnak, mégpedig önnön sírjukat, a szelekbe, a levegőbe. Természetesen paradoxon a szinte anyagtalan levegőbe sírgödröt ásni, azonban ha a krematóriumok által megsemmisített halottakra gondolunk, úgy e paradoxon is rövid úton érthetővé és kézzelfoghatóvá válik a számunkra.

A vers nem csupán a zsidó népért, zsidó embereknek, egy szűk, beavatott embercsoportnak szól – szólhat éppúgy minden emberhez vallásra, nemzetiségre, identitásra való tekintet nélkül, aki kész szembenézni a történelem irracionális alakulásával – akár nemcsak ötven-száz, de több száz évre visszamenőleg is, az ember elembertelendésének tényével. Hiszen a zsidó nép ellen elkövetett bűnök éppen azt az embertelen létállapotot hivatottak leleplezni, amelybe az ember egyetemesen képes volt eljutni. Celan világtapasztalatai ily módon semmiképp sem vezethetőek le csak és kizárólag a zsidóság történelmi sorsából⁸, a zsidó identitás és az egyetemes emberi identitás ily módon kiegészülőzöldni látszik e nyomasztó, világvégi tájakat megidéző költészetben.

A *Halálfüga* a halottakkal dialógust folytató emlékbeszédként is értelmezhető – e halottak azonban nem mind szükségképpen zsidók, a zsidóság és a holokauszt válhat önmaga is metaforává, mely tulajdonképpen az egész emberiséget, és az embertelen létállapot minden meghurcoltját, halottját jelképezi. Az értelmezési körök kitágulnak, ugyanaz a jelentés áttevődik az egyesről az általánosra, a zsidó emberről bármelyik emberre. Mivel minden stabil definíció megbomlani látszik, épp ezért a költemény kapcsán talán nincs értelme specifikumokban gondolkozni sem. Celan lírájának egyik alapélménye valóban a holokauszt – ennek tagadása mindenképp jogtalan volna –, ez a holokauszt azonban semmiképp sem

⁸ A fentebbi elgondolást többek között a következő tanulmány osztja:

DANYI Magdolna, *Paul Celan költészetéről*, Híd, 1984/6. 828-831.

csupán *egyetlen nép holokausztja*. Éppen ezért nem gondolom, hogy akár a *Halálfüge*, akár más hasonló tematikájú Celan-versek értelmezhetősége kimerülne a zsidó identitás kérdésének vizsgálatában. Ahol Celan költői beszélője „zsidó”-ra utal, ott megítélésem szerint akár (megalázott, meghurcolt) „ember”-t is olvashatunk. Hiszen bizonyos bibliaértelmezések is felvetik az egyetemes zsidóság koncepcióját, mely szerint a zsidó nép pusztán az egész emberiséget szimbolizáló csoport, Isten előtt pedig minden ember, bármiféle kulturális, vallási identitásra való tekintet nélkül egyenlő. Celan költészetének referenciális pontjai kereshetők egyes történelmi eseményekben, azonban az egyes események is egy általánosabb tendenciába illeszkednek bele – a zsidóság narratívája része az emberiség narratívájába, a holokauszt a második világháborúba, a második világháború a világtörténelem rengeteg áldozatot követelő viharába simul, már az emberiség kezdeteitől fogva. Celan nem csupán adott helyen meggyilkolt vagy megalázott, adott identitással bíró emberekért kiált, s nem pusztán velük folytat párbeszédet, hanem rajtuk keresztül mindenkihez szól – pusztán rajtunk, olvasókon múlik, mennyire halljuk meg, hogyan értelmezzük e kiáltást.

2. Megváltatlanul is megváltva

Tenebrae

Közel vagyunk, Uram.
foghatóan közel.

Már fogva, Uram,
egymásba marva, mintha
mindőnk teste a te
tested volna, Uram.

Imádkozz, Uram,
imádkozz hozzánk,
közel vagyunk.

Kajlán mentünk oda,
mentünk oda, ráhajolni

katlanra, vályúra.

Az itatóra, uram.

Vér volt, a vért
te ontottad, Uram.

Csillogott.

A te képedet verte szemünkbe, Uram.
Nyitva s üres a szem, a száj, Uram.

Ittunk, Uram.
A vért és a képet a vérben, Uram.

Imádkozz, Uram.
Közel vagyunk.⁹

A *Tenebrae*, Paul Celan egyik ismert, immár sokat elemzett verse talán a legkomplexebb hordozója a költő istenképének. A *Patmos* című Hölderlin-költeményre intertextuálisan rájátszó¹⁰, kifordított zsoltár formájában íródott vers egy menet képét tárja elénk – egy menetét, melynek tagjai a *Tenebrae*, a Jézus kereszthalála utáni elsötétedés idején tartanak valahová.¹¹ A menetelő emberek Istent szólítják meg, azonban nem könyörögnek hozzá, ahogyan az egy hagyományos imában vagy zsoltárban elvárható volna. Ellenkezőleg, saját közelségükre utalva *őt* szólítják fel, hogy hozzájuk imádkozzon, könyörögjön.

⁹ A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul Celan, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981, 36.

A vers eredetileg a *Sprachgitter – Nyelvrács* c. kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Sprachgitter*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959.

¹⁰ A *Tenebrae* intertextuális vonatkozásairól bővebben lásd: OROSZ Magdolna, *Biblical Emblems in Paul Celan's Tenebrae*, Neohelicon XXII/1, 1995, 169-188.

¹¹ Vö. Dietlind MEINECKE, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Gehlen Verlag, Bad Homburg, V.D.H. Berlin-Zürich, 1970.

A többes szám első személyben megszólaló beszélő által megtestesített embercsoport elbeszéli, hogy menetelésük közben katlanra (Maar), vályúra (Mulde) hajolva ittak, azaz lealacsonyodtak az oktan állatok szintjére, a kultúrából mintegy visszaléptek a natúrába. Megállapíthatatlan, vajon e menetelő csoport, mely elbeszéli saját nyomorúságos útjának történetét, vajon a kétségbeesett átkozódás, vagy inkább a fenyegetés hangján szól Istenhez.

A vályú vizében felsejlik isten képe (Bild), azonban éppen annak *kép* jellege az, mely hangsúlyt kap, hiszen Isten képe semmiképpen sem egyenlő magával Istennel, csupán metonimikus kapcsolatban áll vele. A menetelő csoport iszik a vízből, mely végül is vérré változik – e vér referenciája a szöveg alapján, bizonytalan, hiszen a német eredetiben nem lehet eldönteni, vajon a vér emberek vére, melyet Isten, feltehetőleg az Ószövetség büntető Istene ontott ki, vagy pedig Krisztus, a testet öltött Isten vére, az Újszövetség megbocsátó Istenének vére, mely az ember bűneinek bocsánatára ontatott ki. Akármelyik értelmezésnél maradunk is, a vérré változott víz megivásának képe groteszk, megbotránkoztató, Istent megszólítva egyenesen az istenkáromlás, a blaszfémia gesztusaként értelmezhető.

A blaszfémia, az Isten (emberhez való) könyörgésre történő felszólítása Paul Celan költészetének tágabb vonatkozásait ismerve persze indokolt lehet. A költő lírájának alapélménye, a második világháború és a holokauszt után – sugallhatja nekünk többek között a *Tenebrae* című vers is – immár semmi, így Isten és ember viszonya sem lehet a régi, hiszen éppen a visszájára fordul.

A vers többes szám egyes személyben megszólaló költői beszélője, amennyiben feltételezzük egy referenciális olvasat lehetőségét, talán behelyettesíthető a holokausztot elszenvedett zsidó néppel, de tágabb értelemben akár a második világháború tragédiáját átélő minden emberrel is. A blaszfémia, az Isten ember általi, könyörgésre való felszólítása, burkolt megfenyegetése talán abból eredeztethető, hogy ha Isten hagyta végbemenni a történelem jól ismert borzalmas eseményeit, kiszolgáltatva nekik az embert, az ember joggal fordulhat el tőle, pontosabban ellene. A versben megszólaló embercsoport talán magyarázatot, adott esetben elégtételt követel Istentől.¹² Ebben az esetben talán indokolható, miért az ember

¹² Többek között Michael Lackey az, aki Paul Celan költészetét a teológia nyílt bírálataként olvassa, mely olvasat szerint akár maga Isten, illetve a benne való hit is felelőssé tehető a holokausztért, hiszen ha a zsidó nép nem hitt volna feltétlenül az őt elhagyó Istenben, nem kellett volna a holokauszt elszenvedését sem vállalni. Lackey ezen álláspontját az *Es war Erde in ihnen* kezdetű Celan-vers elemzése kapcsán fogalmazza meg. Vö. Michael LACKEY, *Poetry as Overt Critique of Theology: A Reading of Paul Celan's Es war Erde in ihnen*, in *Monatshefte*, Vol. 94., No. 4, University of Wisconsin Press, 2002, 433-446.

határozza meg saját maga közelségét Istenhez képest¹³ (*Közel vagyunk, Uram – Nah sind wir, Herr.*), s mindez miért nem fordítva történik.¹⁴ A trauma után az ember saját nézőpontjából kiindulva talán joggal vár magyarázatot, elégtételt a jogtalanul elszenvedett sérelmekért. Ebben az esetben a versből kiolvasható istenkép egyrészt egy (indokolatlanul?) büntető Isten képe, másrészt egy számon kérhető (ad absurdum az ember által megbüntethető?) Isten képe is. A versben Isten hangsúlyozottan néma marad, csupán megszólítottként van jelen, a szöveg nem emelkedik a dialógus szintjére. Az embercsoport fenyegetően *közeledik* felé, s tagjai arra szólítják fel Istent, hogy *hozzájuk* könyörögjön. Ha Isten maga annyira passzív, hogy nem is feltétlenül maga büntette meg szándékosan az embert, csupán hagyta, hogy sérelmeit mintegy önmaga által elszenvedje, akkor megkérdőjelezhető a zsidó és a keresztény vallás istenének mindenhatósága is. Passzivitásából kifolyólag az Úr már a káromlásra, az emberi számonkérésre sem reagál feltétlenül, hanem adott esetben cinikusan hagyja, hogy az ember saját szabad akarata szerint cselekedjen, akár még számon is kérheti rajta saját sérelmeit, ironikus módon ettől semmi nem fog megváltozni. Ebből az olvasatból egy inaktív, a világot magára hagyó, cinikus, talán kiábrándító Isten képével szembesülhetünk, aki talán indokolatlanul büntette meg az embert, talán csak magára utalta és hagyta, hogy megtörténjen, ami megtörtént. Az ember felháborodása, kétségbeesése ebben az esetben talán indokolható, így akár a vers beszélői is felmenthetők az istenkáromlás bűne alól.¹⁵

Lehetséges persze a versnek más olvasata is, melyből adott esetben egy teljesen más istenkép tárulhat elénk. Az alapélmény, a motiváció persze itt is ugyanaz, a beszélő azonban lehet egészen más, mint a holokausztot elszenvedő, vagy általában a háború borzalmait átélő emberek. A csoport halad, azaz valahonnét valahová tart, *menetel*. Talán nem elképzelhetetlen feltételezés, hogy e menet voltaképpen a második világháború gyilkolni tartó náci német katonáinak menetére utal, de mindenesetre lehet hatalomra törő, vérszomjas emberek menete.

¹³ Isten és ember közelségéről a *Tenebrae* című vers kapcsán bővebben lásd: BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, 112-117.

¹⁴ Vö. a közelség motívuma kapcsán Felstiner, Celan amerikai monográfiája felveti annak lehetőségét, hogy a vers beszélői azért vannak *közel* Istenhez, azaz pontosabban a megfeszített Jézushoz, mert maguk is halottak. Lásd: John FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Heaven and London, Yale University Press, 2001, 103.

¹⁵ Vö. Gadamer *Tenebrae*-olvasatával, melyben a szerző odáig jut, hogy a traumából fakadó kétségbeesésre hivatkozva szinte felmenti a vers beszélőit az istenkáromlás bűne alól, az Isten ellen fordulásra elegendő mentség a szenvedés. Lásd: Hans-Georg GADAMER, *Meaning and Concealment of Meaning in Paul Celan*, in uő, *Gadamer on Celan. "Who am I and Who are You" and Other Essays*, Albany, State University of New York Press, 1997, 167-178.

A többes szám első személyű beszélő által megtestesített embercsoport talán nem indokolatlanul elszenvedett sérelmeket kér számon Istenen, pusztán a világ uralásának örült vágyától hajtva¹⁶ törnek Isten, mint a létező leghatalmasabb erő ellen, hasonlóan a bibliai Bábel tornyának építőihez. A *katlanra, vályúra* hajolva ivás gesztusa, illetve az Isten kiontott vérének megivása itt nem valamely sérelem által motivált számonkérés, sokkal inkább az öncélú elállatiasodás és szentségtörés, a megváltás visszautasításának gesztusa. A kiontott vér ezen olvasatunkban lehet Krisztus, a testet öltött Isten az emberi bűnök bocsánatára kiontott vére. Az ember azonban vérszomjtól hajtva, öncélúan *iszik* ebből a vérből, ezzel a vámpírizmusra emlékeztető gesztussal kifejezve, hogy nem kér többé a megváltásból, illetve Istent magát sem helyezi többé arra a szintre, ahonnét egyáltalán megválthatná, autoritást gyakorolhatna felette. E vérivás hangsúlyozottan nem keverendő össze a megszentelt borból ivás szimbolikus gesztusával, mely szakrális cselekedet, és lényege a megváltásból való részesülés. A viszonyok a szöveg terében kiforgatásra kerülnek, groteszk módon a visszájukra fordulnak, e térben pedig, ahol az ember Isten fölé helyezi magát és könyörgésre, imára szólítja fel a Teremtőt, talán nincs többé helye a megváltásnak. A megválthatatlanságot éppen a tradicionális Isten-ember viszony felforgatása, az autoritás végső visszautasítása és kigúnyolása szüli.¹⁷ Isten itt nem büntető, de már nem is megváltó, a bűnök alól feloldozó Isten, hiszen megváltóképessége, maga az isteni minősége az, ami megkérdőjeleződik.

A megválthatatlanság persze nem egészen magától értetődő, még a bűnök és a blaszfémia e fokán, a megváltás ember általi visszautasítása esetén sem. Talán maga Celan verse sem mond le teljes egészében a megváltás lehetőségéről, hiszen Isten, a zsidó-keresztény kultúrkör Istene annyira jóságos és könyörületes lehet, hogy akár még maga is képes könyörögni az emberhez, hogy bűneit megbocsátva megválthassa.¹⁸ Ebben az esetben egy harmadik, a végletekig könyörületes, mindent megbocsátani képes Isten képével szembesülhetünk, aki még az ellene törő, a megváltást visszautasító embernek is képes lehet elvenni a bűneit. A bizarr, kétségbeesett, dühöt, fenyegetést sugárzó sorok közül még mindig kiolvashatók a remény, a megváltás halvány lehetőségének foszlányai.

¹⁶ Vö. Heidegger elgondolását a *Machenschaft*, a világ technikai uralására törő vágy koncepciójával. Lásd többek között: Martin HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Klostermann Verlag, 1989.

¹⁷ A versben az irónia alakzatáról, illetve a szöveg szemantikailag kifordított zsoltárként való olvasásáról bővebben lásd: Kiss Noémi, *Határhelyzetek. Paul Csanád költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus Kiadó, 2003, 179-185.

¹⁸ Vö. Simone WEIL, *Ami személyes, és ami szent*, ford. PILINSZKY János, Budapest, Vigília Kiadó, 1983, 129, 249, 273. Erre Eisemann György hívta fel a figyelmemet.

3. Közvetítés és közvetíthetetlenség Isten és ember között

Zsoltár

Senki sem gyúr újra földből, agyagból,
senki porunkat fel nem igézi.
Senki.

Dícsértessél, ó Senki.
Kedvedre vágyunk
virulni.
Szemben
veled.

Semmi
voltunk, vagyunk,
maradunk, virulva:
semmi-, senki-
virága.

Bibénk
lélekvilágos,
porzóink égkopárok,
pártánk piros
a tüske, ó, a tüske
közt énekelt
bíborigénktől.¹⁹

A *Niemandrose* kötet e verse Isten nevét a Senki (Niemand) névmással helyettesíti be, így a *Tenebrae* című vershez hasonlóan értelmezhető egyfajta negatív, önmagából kifordított

¹⁹ A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul CELAN, *Halálfüga*, 62.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre: Paul CELAN: *Die Niemandrose*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1963.

zsoltárként. Celan beszélője rögtön a szöveg első mondatában, mintegy tételként mondja ki, hogy az embereket *senki nem gyúrja újra*, porukat senki nem éleszti fel. Ezáltal a mondat által a test szerinti feltámadás kerül kizárásra, megtagadásra, az állításban pedig erős ironikus jelleg tételezhető fel, mely mintha az eredeti bibliai zsoltárok kigúnyolására is irányulna.

A következőkben a *Dicsértessél, ó Isten* helyett *Dicsértessél, ó Senki* hangzik el, a vers tehát az isten hiányának médiumaként szólal meg.²⁰ A *senki* olyan névmás, mely paradox módon nem rendelkezik referenciával, csupán valakinek a hiányát, távollétét / nem-létét képes jelölni. Csupán nyelvi formával létezik, a szóalak mögött azonban nincs valóságreferencia, pontosabban a referencia egyenlő azzal, *aki* nincs ott a lét adott pontján, ahol valakinek lennie kéne. Isten helyett a dicséret is e *senkit*, ezt a referencia-hiányt illeti, ez pedig a *zsoltár* (Psalm) tradicionálisan szakrális szövegét is új, addig ismeretlen összefüggésbe helyezi. A vizsgált vers a *Tenebrae*hez hasonlóan olvasható egyfajta ellen-zsoltárként, az ellen-zsoltár azonban itt nem egészen az eredeti jelentés-összefüggések átrendeződéséről, Isten és ember viszonyának blaszfémia-szerű megfordításáról, sokkal inkább e viszony *megszűnéséről* van szó, hiszen Isten helyébe egy üres referenciával rendelkező névmás, egy puszta hiány lép.²¹ E kontextusban talán felesleges is volna bármilyen viszonyt is tételezni Isten és ember között, hiszen amihez az ember viszonyulni tud, az a szöveg sugalmazása alapján csupán az Isten hiánya, azaz a *senki*, hozzátevé, hogy ironikus módon az ember maga is *senki*.

A vers a *Tenebrae*hez hasonló módon többes szám első személyben megszólaló beszélői (általánosságban az ember?) önmagukat virágként metaforizálva, ugyancsak meglehetősen ironikus hangnemben jelzik azon szándékukat, mely szerint a *senki* kedvére kívánnak virulni, ugyanakkor *szemben vele*. (A német eredetiben az *entgegen* prepozíció egyaránt jelentheti, hogy *valamivel szemben* a szó konkrét, fizikális értelmében, ugyanakkor jelentheti azt is, hogy *valami ellen / ellenében*, tehát használható metaforikus értelemben is.)

A megszólaló embercsoport végül kijelenti magáról, hogy *semmi voltak, s azok is maradnak, semmi-, senki virága*. A német eredetiben itt *die Nichts-*, *die Niemand* áll, vagyis a *semmi-*, *senkirózsája*, mely kifejezés egyben a verset tartalmazó kötet címadó verse

²⁰ Hölderlinnél, akit Celan köztudottan elődjének vallott, s akinek himnuszaihoz hasonló himnikus költészetet többek között éppen a *Die Niemand* kötetben próbált meg létrehozni, a vers, főként a költő kései versei az isten(ek) hiányának médiumaként szólalnak meg. Vö. KOCZISZKY Éva, *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*, Budapest, Századvég Kiadó, 1994, 253-257.

²¹ John Felstiner veti fel annak lehetőségét, hogy a *Zsoltár* című versben a *Niemand* névmás nem Isten hiányára, nem-létére, pusztán megnevezhetetlenségére utal a zsidó miszticizmus elképzeléseihez hasonlóan, ám attól, hogy Isten nem nevezhető valódi nevén, még nagyon is létezhet. Lásd: John FELSTINER, i. m. 168.

is. A rózsá, az egyedül hagyott, semmihez és senkihez nem tartozó rózsá motívuma egyértelmű utalás Rilke sírfeliratára²². A rózsá emellett hangsúlyozottan Szűz Mária szimbólumaként is értelmezhető, a metafora ily módon tovább mélyíti a vers teológiai vonatkozású olvasási lehetőségeit. Különös módon azáltal, hogy az ember Istenhez hasonlóan önmagát is *semminek*, *senkinek* aposztrofálja, voltaképpen a saját létezéséről, az önmagát megnevező szó referenciájáról mond le, tehát valamilyen módon maga is hiánnyá, pusztá úrré válik, e semmivé válás pedig különös módon önkéntes. Itt azonban, mivel a költő beszéző végül is pontosít, mely szerint *semmi*, *senki virága* (pontosabban rózsája), különös módon a beszélőt megnevező szó mégis bír valamiféle referenciával. E semmivé válás talán nem teljes, nem a szó fizikai értelmében vett megsemmisülés, pusztán az egyedüllétre, a magára hagyottságra utal. A magára hagyott rózsá motívuma az embert különösen tiszta, talán büntelen létezőként kívánja ábrázolni, hiszen a rózsá tradicionálisan az érzelmek, a szeretet / szerelem, a tisztaság szimbóluma. Egy magára maradt rózsá, mely nem tartozik senkihez, semmihez, ezáltal szinte saját létezése sincs, különösen törékeny, elesett, talán ártatlan létező. Alkalmazható lenne azon olvasat, miként a *Tenebrae* című vers egyik lehetséges értelmezése esetében, a szöveg minden ironikussága ellenére, mely szerint Isten magára hagyta az embert, az ember pedig voltaképp ártatlan elszenvetője valamely katasztrófának, ha nem is konkrét isteni büntetésnek? Szólhat-e a vers az Isten hiányának médiumaként, mely hiány annyira metsző és elviselhetetlen az ember számára, hogy végső kétségbeesésében az iróniához, a gúnyhoz, majd hogyanem a blaszfémiahoz fordul?²³ Talán itt is arról lehet szó, hogy Isten, látszólag indokolatlanul, elhagyta az embert, az őt megnevező szó helyére pedig az emberi nyelvben a valós referencia nélküli *senki* névmás lépett.

A vers utolsó szakaszában folytatódik a virág-metaforika. Az embercsoportot megtestesítő virág bibéje *lélekvilágos* (seelenhell), míg porzóí *égekporák* (himmelwüst), a kettő pedig nyilvánvalóan ellentétbe állítható egymással, már csak azért is, mert a bibe a beporzással

²² A Rilke sirján szereplő rövid vers Nemes-Nagy Ágnes fordításában:

*Rózsá, te tiszta ellentmondás, gyönyörűség,
annyi temérdek pillá alatt
senki sem alszik.*

A vers eredeti német szövege az összevethetőség kedvéért:

*Rose oh reiner Widerspruch, Lust
nimandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern.*

²³ Vö. Jézus Krisztus utolsó szavaival a kereszten az Újszövetség szerint: „Eli, Eli, lama sabaktáni?” – „Én Istenem, Én Istenem, miért hagytál el engem?” Lásd: Máté 27; Márk 15.

szaporodó növényeknél a hím-, míg a porzó a női ivarszervnek felel meg, így egy ősi dichotómia, a férfi-női princípium ellentéte is kiolvasható e sorokból. A seelenhell melléknév megítélésem szerint pozitív konnotációkat hordoz, hiszen az emberi lélek világosságára, tisztaságára utalhat. A himmelwüst ezzel szemben inkább negatív konnotációk hordozója, hiszen az égbolt (a németben a Himmel főnév a mennyországot is jelenti) kopárságára, kihaltságára utal, tehát ismét lehet az Isten hiányának kifejezője. Az önmagát virágként metaforizáló embercsoport *pártája* (az eredetiben Krone, tehát inkább korona) vörös, mégpedig a *tüske* (Dorn) közt elénekelt *bíborigétől* (Purpurwort, tehát az eredetben inkább bíborszó). A Krone (korona) és a Dorn (tüske, tövis) főnevek egymás mellé helyezéséből hozható létre a Dornenkrone (töviskorona) összetétel²⁴, mely a Biblia szerint Krisztus, a megváltó kigúnyolásának kelléke volt a kereszthalál előtt. A két szó implicit játékba hozása által a vers utalást tesz az Újszövetségre is, ám érdekes módon a Krone (párta, korona) itt a virágként metaforizált embercsoport tulajdona. Így a vers költői beszélői önmagukat áttételesen Jézus Krisztussal is azonosítják, ám mivel a vers meglehetősen ironikusan szólítja meg az Isten helyébe állított *senkit*, elképzelhető, hogy e Krisztusként való önazonosítás sem más, csupán a kétség, az egyedüllét szülte ironikus blaszfémia kelléke. Az emberek nevében megszólaló beszélők talán arra utalnak, hogy ők is szenvedtek annyit, mint Krisztus a kereszten, Isten őket is elhagyta, ám míg Krisztus szenvedése küldetés volt, s célja az emberek bűneinek elvétele, addig az emberi szenvedés indokolatlan, melynek nincs valamiféle végcélja. E szenvedést Celan esetében nyilván megtestesítheti a holokauszt, a negatív zsoltár pedig lehet ebből kifolyólagos, kétségbeesetten ironikus utalás Isten hiányára / távollétére, ám ha jobban belegondolunk, voltaképp az emberiség egész történelmét értelmezhetjük a háborúk és a szenvedések narratívájaként, a második világháború pedig lehet e szenvedéstörténet legutóbbi állomása, melyet az embernek még nem sikerült feldolgoznia.

A vers persze hangsúlyozottan az ember nézőpontjából szólal meg, így elképzelhető, hogy pusztán az ember az, aki Isten távollétét, hiányát feltételezi. A vers többes szám első személyben megszólaló beszélőjét talán nem kell mindentudónak feltételeznünk, ebben az esetben viszont egyáltalán nem biztos, hogy Isten valóban *elhagyta, magára hagyta* az embert, még akkor sem, ha az ember maga így érzi, s a versen mint médiumon keresztül ezen érzésének hangot is ad. Amennyiben a versben megszólaló beszélői a Krone és a Dorn szavak

²⁴ Az Újszövetség négy evangéliumából három is utal rá, hogy a kereszttjét a vesztőhelyre cipelő Krisztusnak a római katonák, mintegy a gúny jeleként, hiszen magát a zsidók királyaként aposztrofálta, tövisből készült koronát helyeztek a fejére. Lásd: Máté 27:29; Márk 15:17; János 19:2.

játékba hozása által áttételesen Krisztushoz hasonlatosnak nyilvánítják magukat²⁵, úgy nagy valószínűséggel elfogadják a megváltó kereszthalálát is, mint megtörtént eseményt. Elfogadják, legfeljebb nem *hisznek* benne, hogy Isten és a megváltás lehetősége az átért szenvedések ellenére is létezhet, ám a zsidó és a keresztény vallás Istene a hagyomány szerint az ember hitétől függetlenül is létezik. A *Zsoltár* lehet az emberi szkepticizmus, az istenhiány verse, mely szkepticizmus és hiány ironikus és önironikus blaszfémiát, Isten és ember egyaránt senkinek való aposztrofálását szüli, Isten azonban ettől függetlenül, ezen felül ugyanúgy *létezh*et. Celan versének egy lehetséges olvasata talán arra is rámutathat, hogy az ember balga módon csak azt fogadja el létezőnek, amit *lát, megtapasztal*, s ha egy adott helyzetben nem érzi, nem tapasztalja Isten (jelen)létét, úgy máris a hiányát érzi, létezésének megszűntét tételezi fel. Isten attól függetlenül, hogy az embernek bizonyos helyzetekben nehéz lehet vele kapcsolatot teremteni, még igenis létezhet, létezése pedig minden szkepticizmus ellenére magában foglalja a megváltás lehetőségét is. A *Zsoltár* talán csak a pillanatnyi, trauma szülte szkepticizmus verse, melyen túl még mindig ott élhet a remény, hogy Isten valamilyen formában megkönyörül az emberen.

4. Technikai médiumok és ellenutópia

FONÁLNAPOK

a szürkésfekete pusztán.

Egy fa-

magas gondolat

fényhangot fog: van

még dalolnivaló

az emberen túl is.²⁶

²⁵ Vö. John Felstiner *Tenebrae*-olvasatával, ahol a szerző a *Tenebrae* című vers „*egymásba marva, mintha mindönk teste a te tested volna, Uram.*” sorai kapcsán jegyzi meg, hogy az egymásba marás (ineinander verkrallen) gesztusa által a megszólaló embercsoport áttételesen a megfeszített Krisztushoz hasonlítja magát, hiszen *mintha mindegyikük teste az Úr teste volna*. Lásd: John FELSTINER, i. m. 103.

²⁶ A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

Lator László fordítását lásd: Paul Celan, *Halálfűga*, 77.

A vers eredetileg a az alábbi kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Atemwende*. Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1967.

A fenti vers nyilvánvalóan a többi hermetikus versszöveghez hasonlóan számos olvasatot megenged az értelmező számára, noha az olvasatok száma nyilván nem végtelen, hiszen feltételezhető, hogy minden szabad interpretációs megközelítés ellenére minden műalkotás bír valami olyan értelemegésszel, immateriális materialitással, melynek révén a művészi alkotás nem minden esetben adja meg magát az interpretáció önkényének²⁷, sőt, talán maga a *Fadensonnen* is olyan költői szöveg, melynek retorikája ellenállást tanúsít az önkényes interpretációnak.

A mindössze hét rövid sorból álló költemény recepciótörténete folyamán már többször próbatétel elé állította az értelmezőket. Felvetődik többek között annak lehetősége is, hogy a szöveg nem többről szól, mint a költészet transzcendens voltáról, s az emberen túl eléneklendő dalok nem mások, mint azok a transzcendens tartalmak, amelyeket csak a művészet, azon belül is a költészet képes kifejezni.²⁸ Ezzel párhuzamosan nyilván lehetséges a vers egyfajta ironikus olvasata is, mely szerint egyáltalán nem létezik már semmi az emberen túl, a transzcendencia elérése többé nem lehetséges, a lírai szubjektum pedig pusztán ezen ironizál²⁹, a vers záró állítását ily módon semmiképp sem szabad komolyan vennünk.

A *jenseits der Menschen*, az emberen túlról szóló dalok jelenthetik egyúttal a transzcendens, metafizikai világot – akár az ideák világát, akár az alvilágot³⁰ –, de adott esetben az is lehetséges, hogy e dalok úgy szólnak az emberen túl, hogy az ember maga pusztán a fizikai világból tűnt el.

Elképzelhető-e, hogy Celan e verse nem pusztán a transzcendens, emberen túli létezőkről, hanem a költő saját korának és napjainknak rohamosan fejlődő technikai médiumairól (is) szól? Nyilván nem dönthető el egyértelműen, a szöveg ez a fajta megközelítése mennyire önkényes vagy legitim interpretáció, lényegét tekintve azonban, amennyiben Paul Celan költészetét a medialitás aspektusából igyekszünk vizsgálni, mindenképpen érdekes lehet.

²⁷ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az értekező beszéd irodalma*, in *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. BÓNUS Tibor, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SIMON Attila, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 12-34.

²⁸ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Wer in ich und wer bist du?* (Angol kiadás: *Who am I and who are you?*, in Hans-Georg GADAMER, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 67-126, 112.) és: Giuseppe BEVILACQUA, *Lecture Celaniane*, Firenze. Le Lettere, 2001, 147-151.

²⁹ KISS Noémi, i. m., 175-177.

³⁰ Vö. BARTÓK Imre, i. m.

A vers kezdetéből kiindulva a költői szöveg *fonálnapokat* (az égbolt felhőin fonálszerűen áttörő napsugarakat?) *láttat* az olvasóval, a szürkésfekete pusztaság felett. Természeti kép, tájkép tárul a befogadó elé, tehát a költői szöveg elsősorban a látványra, az olvasói szem előtt megképződő, imaginárius, a szöveg mint optikai médium által közvetített látványra épül. Ahogyan haladunk előre a szövegben, *fa-magas gondolatot* olvashatunk / láthatunk, amint *fényhangot* – *Lichtton* fog. Tehát a (feltehetőleg magasztos, burjánzó) emberi gondolat *fényhangba*, egy egyszerre optikai és akusztikus médiumba ágyazódik, ágyazza be önmagát. A *Lichtton* a német nyelvben nem csupán Celan költői neologizmusa, hanem egy létező technikai médium elnevezése, egy, a filmgyártásban használatos szakkifejezés.

A *Lichtton*-technika lényege abban áll, hogy a levetített filmtekercshez hangot rögzítő magnéziumszalag is csatlakozik, ezáltal az optikai és az akusztikus anyag egyszerre kerül közvetítésre a befogadó felé, a moziban vetített hangosfilmek lényegében még ma, a digitális technika idején is erre a technológiai megoldásra épülnek, mely nyilván már Celan korában, a XX. század közepe táján sem számított különösebben újkeletűnek.³¹ Az emberi gondolat tehát a vers sugalmazása szerint lényegében *filmre kerül* – egyszerre közvetíti fényhatás, optikai médium, és hanghatás, azaz akusztikus médium. A kettő együttes használata pedig napjaink elektronikus médiumaira, pl. a televízióra, a DVD-re vagy az internetre, hogy csak a köznapibbakat említsük, különösen jellemző. Vajon elképzelhető-e, hogy e fényhangot fogás lényegében azonos lenne az emberen túli dalokkal, vagy legalábbis a gondolat e fényhangot fogásból következne, hogy léteznek dalok az emberen túl is? Ennek kapcsán kiemelhető a vers nyitása és zárata közötti összefüggés talánya. A legújabb Celan-kutatások szerint a *fonálnapok* - *Fadensonnen* és a *fényhang* - *Lichtton* kifejezések, habár a *Lichtton* szó a németben magában is létezik, egy-egy többszörösen összetett szó egy-egy elemének elvonásából keletkeztek. A kezdőszó ugyanis egy *fonálnapmutató* - *Fadensonnenzeiger* nevű XVII. századi napóraszerű szerkezetre utal³², a *fényhang* pedig, mint az fentebb már említésre került, egy filmtechnikai fogást (*Lichttonverfahren*) takar. Így mindkét kifejezés az emberi vonatkozású elemet mellőzi, két technikai médium nevéből származnak, ily módon utalhatnak az ember irányítása alól kicsúszott, csupán a technikai médiumok által dominált világra is.

³¹ A *Lichtton* technikáról bővebben: Joachim POLZER, *Weltwunder der Kinematographie – Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik. Aufstieg und Untergang des Tonfilms – mit Geschichtsdarstellungen zu Lichtton und Magnetton*, 6. Ausgabe 2, Potsdam, Polzer Media Group, 2002.

³² Vö. Peter KÖNIG, *Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht „Fadensonnen“*, in *Paul Celan, Atemwende. Materialien*, szerk. Gerhard BUHR, Roland REUB, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991, 35-51.

Maga a *Lichtton*-technika feltalálója egyébként a gépi beszéd létrehozásával is foglalkozott, mindez így a nyelvnek, a szövegnek az embertől független mivoltát is jellemezheti.³³

Feltételezhetjük tehát, hogy itt nem csupán arról van szó, hogy a költészet és a művészet képes olyan transzcendens tartalmakat megfogalmazni és közvetíteni az ember felé, ami más által nem közvetíthető, hanem arról is, hogy az emberi gondolat többé nem vagy nem pusztán embertől emberhez ér el? Az elektronikus médiumokon keresztül az eredetileg emberi szó bekerül egy olyan adott esetben már önirányításra is képes, az ember által uralhatatlan rendszerbe, ahol tulajdonképpen már *az emberen túl* jut el, egy olyan pusztán médiumok hálózata által létező, uralhatatlan imaginárius világba, ahol az emberre már nincs is szükség. Emberen kívülre, az emberen túlra kerül, ahol már maga az ember és az emberi definíciója sem teljesen világos többé.

A mediális kultúrtechnikák és az elektronikus technikai médiumok rohamos fejlődése a XX. században gyökeresen új tapasztalatokhoz juttatta az embereket, ez a modern korban pedig nyilvánvalóan az irodalom, a költészet átformálódásához is vezetett.³⁴ Megjelentek a mechanikus önfeljegyző rendszerek, a diskurzusok megsokszorozódtak, az emberi kultúra mediális, sokszorosán, ráadásul technikai médiumok által közvetített jellege miatt már az sem tisztázott, az üzenetek – amennyiben vannak még egyáltalán – kihez szólnak. A mediális változások nyilvánvalóan az irodalom területén is változásokat hoztak, Celan sokat idézett verse pedig talán e változások lenyomatának is tekinthető.

Többek között Friedrich Kittler is leszögezi, hogy semmiképp sincs értelem fizikális hordozó, azaz médium nélkül, azaz az emberi világ, a kultúra szükségképpen közvetített. A közvetítésbe azonban szinte mindig belekerül a Shannon által bevezetett zajfogalom, a végtelenül sokféle esetleges zavaró tényezők összessége.³⁵ A költészet azonban az a – feltehetőleg legtisztább – a lejegyzett, írott / nyomtatott szövegek közül, amelyet természetéből fakadóan nem szabad zajnak terhelnie. A költészet lényege éppen abban áll, hogy saját elemeit önreferenciális módon hozza létre, többek között a Jakobson-féle jól ismert kommunikációs modell volt az, mely a jel és a zaj távolságát a lehető legnagyobbra emelte. A költészet tehát olyan médium, olyan kommunikációs forma, mely védekezik a zajok, az üzenetet torzító, a közlést megzavaró tényezők ellen. Ha figyelembe vesszük Celan lírájának

³³ Erre mind Kulcsár-Szabó Zoltán, mind pedig Eisemann György felhívta a figyelmemet.

³⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészettörténet és mediális kultúrtechnikák*, in uő *Szöveg, medialitás, filológia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, 166-178.

³⁵ Friedrich KITTLER, *Zaj és jel távolsága*, in *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál, MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Ráció Kiadó, 2005. 455-474.

hermetizmusát és azt, hogy szövegei kívül kívánják helyezni magukat téren és időn – tehát minden csatornán, amit zaj terhelhet –, akkor ez a törekvés nyilvánvalóan megtalálható a költő számos versében is.

Ennek ellenére korunk kultúrájában zajok tömkelege árnyékolja be a kommunikációt. A zaj ma már technikailag manipulálható, sőt, magát a zajt, melynek végtelen megjelenési formája lehetséges, is használhatják szándékosan torzított, titkos üzenetek közvetítésére, miként az jó ideje megfigyelhető³⁶ a titkos katonai híradástechnikákban. Jel és zaj viszonya lassanként elmosódni látszik, mióta manipulálhatóvá vált – és amióta a matematikai alapú hírközlő technikák a zaj természetét is képesek megváltoztatni, akár addig a messzire vezető következtetésig is eljuthatunk, hogy egyes médiumok címzettjét ma már nem biztos, hogy egyáltalán embernek hívják.³⁷ Ez lényegében összeegyeztethető lenne Celan-versének azon értelmezésével, hogy a dalok címzettjét, melyek az emberen túl szólalnak meg, már szükségképpen nem nevezhetjük embernek.

Napjaink egyre erősebb technicizálódása, az elektornikus és optikai médiumok térhódítása arra enged következtetni, hogy saját érzékeinkről is pusztán médiumok útján rendelkezhetünk tudással. A technikai médiumok, illetve a velük összefüggő művészetek alapjában véve nem másra szolgálnak sok más egyéb dolog mellett, mint az érzékszervek megtévesztésére. Napjaink technikai médiumai – a költészethez hasonlóan – fikcionális világokat, illúziót képesek teremteni, ráadásul némely esetben olyan tökéleteset, hogy még a valóság definíciója is kétségessé válhat.³⁸ E médiumok főleg optikai, és csak másodsorban akusztikus közvetítő eszközök, hiszen napjainkra az ember számára a látás általi, képi felismerés a meghatározó. A képben való felismerés, főleg még gyermekkorban, képes örömet okozni az ember számára. Ez pedig odáig is elvezethet, hogy ezen optikai felismerés által maga az én jön létre, képződik meg, ráadásul az imagináriusból³⁹, amelyről közvetítettsége révén nem mindig tudjuk eldönteni, vajon még saját valóságunk részének tekinthető-e.

Celan verse a film médiumával összefüggésben utalhat a művészet huszadik századi technicizálódására, ezáltal pedig radikális átalakulására is. Itt okvetlenül eszünkbe juthat Walter Benjamin nevezetes esszéje is, melyben talán némi aggodalommal hívja fel rá a figyelmet, hogy bizonyos műalkotások technikai reprodukálhatósága (főként a vizuális médiumok, állókép és mozgókép esetében, mindez igaz lehet persze a korlátlanul

³⁶ Friedrich KITTLER, i. m.

³⁷ Friedrich KITTLER, i. m.

³⁸ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005. 7-40.

³⁹ Vö. Jacques LACAN, *A tükörszínház*, in *Thalassa*, 1993/2. 5-11.

utánnyomható irodalmi műalkotásokra is) radikálisan átalakította műalkotás és befogadó viszonyát, illetve gyökeresen repozicionált bizonyos műalkotásokat. Egyes vizuális alkotások elveszítették egyediségüket, ezáltal pedig eredetiségüket is. Tömegesen reprodukálhatóvá és hozzáférhetővé váltak, ily módon fosztva meg a mindenkori befogadót az egyediség tapasztalatától, ezáltal pedig az egyedi, "itt és most"-tal rendelkező műalkotásokhoz (festmény, szobor, kéziratos irodalmi mű, stb.) viszonyítva a reprodukálható és reprodukált alkotások értéke is megkérdőjeleződni látszik. Még csak nem is kell valamiféle negatív utópiára gondolnunk, ahol már nincsenek is emberek, s ezért szólnak azok a bizonyos dalok az emberen túlról. Ha figyelembe vesszük Celan privatív művészetszemléletét, melyet többek között a Meridián-beszéd alapján feltételezhetünk, illetve azon állítását, mely szerint minden vers, minden irodalmi mű egyszeri és megismételhetetlen alkotás (persze egy magasabb értelmezési szinten, nem beszélve az utánnyomás lehetőségéről), talán olvashatjuk a *Fadensonnen* kezdetű verset úgy is, mint a művészet fogyasztási tárggyá való degradálása, elszemélytelenítése és elszemélytelenedése elleni költői tiltakozást is. A megváltozott technikai-mediális tér természetesen már a szöveg írásának idejében, az 1960-as években is létezett, sőt, Európában voltaképpen ekkor kezdett elterjedni amerikai mintára a tömeges fogyasztói kultúra és a populáris kultúra. A film Benjamin szerint is megkísérli megteremteni a közvetlenség illúzióját, azaz a medialitás egyfajta kiiktatását, ám amit létrehoz, az voltaképp paradox módon nem egyéb, mint még nagyobb fokú technikai közvetettség. A film mint a művészet egy formája és médium ebből kifolyólag manipulatív is, hiszen saját közvetettségét igyekszik elfedni.⁴⁰ Lehetséges, hogy az emberen túlról szóló dalok pusztán arra utalnak, hogy az ember még létezik ugyan, ám a művészet lassanként - részben a technikai reprodukálhatóság és a tömegesség nyomán - személytelenné válik, egy olyan térben megnyilvánulva, ahol többé már nem az ember és a személyesség, pusztán a személytelen, az egyéni emberen túli fogyasztás és tömeges utángyárthatóság a fontos.

Az optikai és elektronikus médiumok a történeti múlthoz képest teljesen újszerűen kezelik a szimbolikus tartalmakat. Míg az emberi test a maga saját materialításában még a valósághoz tartozik, a médiumok egyre inkább az imagináriust, a nem-valós létezését testesítik meg és hozzák közelebb az emberhez, ugyanez pedig minden bizonnyal Paul Celan fenti verse nyomán is elgondolható. A technicizálódásról és az újfajta médiumok megjelenéséről persze talán oly módon érdemes beszélni, hogy nem mondunk felettük értékítéletet, habár e túlzott

⁴⁰ Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.

technicizálódás és az ember mint olyan eltűnése, a gondolat, az üzenet emberen túlra kerülése egyfajta negatív utópiát is sejtethet a *Fadensonnen* nyomán is. Nem elfelejtendő az sem, hogy a Celan-versben egy erős költői látvány, egy szürkésfekete (hamuvá égett?) pusztaság tárul elénk, amely felett ugyan még ott süt a nap, de ahol már pusztán fényhangot fogó gondolatot láthatunk – embert azonban semmiképp. Ennek kapcsán vethető fel az a gondolat, hogy a túlzott technizálódás révén a (materiális) emberi kultúrában olyan törvényszerűségek szabadulnak el, melyeket az ember többé nem képes uralni. A kultúra tragédiája éppen abban állhat, hogy bizonyos idő elteltével (értve ez alatt főként a szellemi kultúrát) önmagát számolja fel, a legfőbb veszélyt önmaga számára önmaga jelenti, nem pedig valamely külső tényező.⁴¹

5. A vers mint a történelmi tapasztalat médiuma

KÍGYÓSZEKÉREN

a fehér ciprus mellett
vittek
az áron át.

De benned születésed
óta habzott a másik forrás,
emlékezet
fekete sugarán
napra kúsztál.⁴²

A fenti vers eleve egy enigmatikus szóösszetétellel indul – a *Schlangewagen* magyarul ugyanúgy jelenthet kígyók által vontatott kocsit, szekeret, mint kígyózó vagon, vasúti kocsit, azaz vasúti kocsik összeláncolt, kígyózó szerelvényét, de akár még kígyókkal teli vagon is.

A kígyózó vagonról kinek ne jutnának eszébe kígyózó vagonról a zsidók deportálására használt marhavagonok és a holokauszt borzalmai? Ahogyan Bartók Imre fogalmaz⁴³, a

⁴¹ Georg SIMMEL, *A kultúra fogalma és tragédiája*, in *Forrásmunkák a kultúra elméletéből: német kultúraelméleti tanulmányok*. II. k., Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 75-93.

⁴² A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

Lator László fordítását lásd: Paul Celan, *Halálfüge*, 78,

Wagen – *vagon* szóhoz társítható asszociációkat ecsetelni talán teljességgel felesleges. Ugyancsak Bartók hozza kapcsolatba a fenti verset az Orpheusz-mítosszal és az katabázis, az (alvilágba való) alászállás motívumával, mely kapcsolat fennállása esetén a fenti versszöveg nem csupán a történelmi tapasztalat médiumaként olvasható, hanem két másik szöveg, egy antik görög mítosz és annak egy középkori német feldolgozását az olvasó felé intertextuális formában továbbközvetítő médiumaként is, ily módon úgy gondolom, ez az olvasási lehetőség is megérdemel néhány mondatot. Celan minden bizonnyal ismerte az Orpheusz-mítosz egy középkori német feldolgozását, melyben megjelenik a fehér ciprus és az özönvíz motívuma, a másik forrás pedig valószínűleg azonos Mnemoszünével, az emlékezet görög mitológiai forrásával.⁴⁴ Orpheusz alászáll az alvilágba, hogy halott kedvesét, Euridikét kimentse és visszahozza az élők világába. Bartók Imre interpretációja szerint azonban a versben Orpheusz néma szereplő, a vers megszólítottja pedig lehet akár Euridiké, akár bárki más – véleményem szerint akár még önmegszólító versről is szó lehet.⁴⁵ Bartók kapcsolatba hozza Celan versét Orpheusz mitológiai bukásával – a mitikus költő elveszíti szerelmét, Euridikét, aki végül is a Hádészban marad. A művész bukása azonban Celan költészetében szorosan kapcsolatba hozható a művészet és a szépség radikális aktualizálásával és újragondolásával. Ahogyan Bartók fogalmaz, Orpheusz bukása a művészet sikere, hiszen a mű már magában a mítoszban készen áll a beteljesedésre, voltaképpen arra, hogy médiumként felettes tartalmakat közvetítsen. Amennyiben elfogadjuk ezt az interpretációt és feltételezzük, hogy az *Im Schlangenwagen* című költeményben Celan többek között tényleg az antik Orpheusz-mítosz egy középkori változatát idézi meg, akkor ily módon a költő, a XX. századi költői szöveg dialógust folytat az antikvitással, a görög kultúrával és annak szépségeszményével, ily módon tehát médiumként közvetíti nem csupán a történelmi tapasztalatot, de az antikvitas szépségeszményét /esztétikai tapasztalatát is. A megkérdőjeleződés által elképzelhető, hogy a szépség és a művészet újrafogalmazása nyomán valami olyan művészet és művészi esztétikum alakuljon ki, mely a pusztítás – a kígyózó vagonban való előzetes utazás, a szinte leírhatatlanul negatív történelmi tapasztalat – után a viszonyított ponthoz képesti művészetet meghaladni is képes. Bartók elgondolása szerint a katabázis, az alvilágba való alászállás

⁴³ Erre Celan verseinek kommentált német kritikai összkiadása is kitér. Lásd: Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 2005, 723-724.

⁴⁴ BARTÓK Imre, i. m.

⁴⁵ Bővebben Hans-Georg Gadamer foglalkozik az én-te viszonyával, lehetséges referenciáival Paul Celan költészetében. Bővebben lásd: Hans-Georg GADAMER, *Wer bin ich und wer bist du?*, in uő, *Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug. Gesammelte Werke*, 9. k. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1993

motívuma nem feltétlenül a halállal való szembenézést tűzi ki célul – sokkal inkább a *Grauen*, a borzalom megtapasztalásáról, történelmi tapasztalatáról van szó általa, hiszen a borzalom után létrejöhet egy újfajta, az előzőeket is meghaladó szépségeszmény. A katabázis tapasztalata után azonban ott csobog a versben / a művészetben a másik forrás, az emlékezet forrása, melynek útján az emlékezet sugarán a művész / a költő / Orpheusz (?) a borzalom szélsőségeit, az alvilág sötétségét megjárva a napfényre kúszik. A napfényre való felkúszás költői képe véleményem szerint párhuzamba állítható a *Fadensonnen* kezdetű verssel is, ahol a napsugarak szintén a szépség pusztítás utáni újbóli megjelenését is szimbolizálhatják. Orpheusz, a mitikus költő megjárja az alvilág mélységeit, hogy szerelmét, Euridikét, aki lehet akár a keresett szépség megtestesítője is, megmentse – azonban ha őt el is veszíti, még mindig ott van az emlékezet forrása, a megjárt alvilági borzalmak után pedig képes mindannak ellenére, ami történt, kitörni a napfény felé. A katabázist, az alászállást végül a felszínre való visszatérés követi. Mondhatjuk-e tehát, hogy a katabázisból való visszatérés mégiscsak lehet az elveszített, elpusztultnak hitt művészi szépség egyfajta újra-megtalálása? Értéket, esztétikumot képviselhet-e, ha a művész és a művészet túléli a pusztítást, még ha bizonyos módon újradefiniálódik is minden? Véleményem szerint tartható megközelítés, hogy a költemény aktualizálni kívánja a szépséget, a borzalmak után pedig új értelmet kíván neki. Értelmezzük az *Im Schlangenwagen* kezdetű verset akár az Orpheusz-mítoszt szem előtt tartva, akár általánosabb kontextusban, a szövegből mindenképp kiolvashatóak a holokausz által megtestesített borzalom, illetve a lélekben csobogó másik forrás, mely erőt ad a fény felé kapaszkodáshoz, azaz a borzalmakból való kitöréshez, az újrakezdéshez.

Amennyiben a szöveg szoros olvasására teszünk kísérletet, úgy a kezdő szóösszetételt úgy gondolom, a leghelyesebb, ha *kígyózó vagonként* / *vonatkígyóként* értelmezzük. Nem elképzelhetetlen, hogy a szinte végeláthatatlan hosszúságú vonat kígyóként tekereg valahol – itt pedig a *Halálfüga* szövegéhez hasonlóan a kígyó alvilági szimbólumként, az ember gonoszság jelképeként is értelmezhető. A vagonban helyet foglaló megszólítottat a *fehér ciprus* mellett vitték el, az árvízen keresztül. Amennyiben kissé elvonatkoztatunk az Orpheusz-mítosztól, úgy adott esetben egy keresztény teológiai értelmezés is megengedett lehet. A ciprusfa az Ószövetségben Isten kertjének egyik fája, magának Istennek, illetve az erénynek a szimbóluma, mely mindenképpen ellentétben áll a kígyóval. A fehér ciprusra, mint a megtisztulás fájára, mindez halmozottan igaz lehet – a megszólított számára a meghurcoltatás, a kígyózó vagonban történő utazás talán nem egyéb volt, mint morális értelemben vett megtisztulás. A ciprus egyúttal Mária-szimbólum is, mely a föltámadás és az örök élet üzenetét is magában hordozza. Az árvíz mindezzel párhuzamosan talán értelmezhető

az odakint örvénylő világ, a háború metaforájaként. A fehér ciprus jel, mely mellett elhaladva a megszólított átesik élete egy szakaszán, s egy magasabb létállapotba jut. *Őbenne* születése óta ott habzott az a bizonyos *másik forrás*, mely ugyan lehet az emlékezet görög mitológiai forrása, de lehet egy ennél sokkal tágabban értelmezhető metafora is – egyszerűen csupán a külvilágétól eltérő magatartás, az ellenkezés forrása. Ezzel függ össze, hogy a megszólított az *emlékezés fekete sugarán / fonálán* (Strahl) a nap, a világosság felé kúszott, azaz gyakorlatilag újjászületett. A negatív emlékek azok, melyekből kitörve az alany képes a fény felé kapaszkodni. E sorok sugalmazása szerint a szenvedés az, amely mindennél jobban nemesíti a lelket, ily módon pedig a vers nem csupán a művészetre és valamiféle kollektív történelmi tapasztalatra, de az azokon túl az egyéni emberi sorsra is erősen referál.

A történelmi tapasztalat és adott esetben a mű által közvetített és előidézett esztétikai tapasztalat kapcsán, főként olyan tapasztalatot illetően, mely valóban megtörtént eseményekkel áll kapcsolatban, talán érdemes megjegyezni, hogy korai, mára kissé elavultnak ható, ám sok szempontból még mindig mérvadó esztétikájában Baumgarten is említi, hogy a művészet, azon belül is a költészet mindenképpen törekszik arra, hogy igazat közvetítsen a befogadó felé.⁴⁶ Ez az igazságra való törekvés talán akkor is fennál, ha a műalkotás nem közvetlenül, hanem áttételes, szimbolikus módon igyekszik valamely tartalmat közvetíteni befogadójára felé, miként az a modern művészetre, így nyilván Celan költészetére is jellemző. Többek között már maga Arisztotelész is kifejti, hogy a költőnek nem az a feladata, hogy szó szerint azt mondja el, ami megtörtént, hanem hogy olyat mondjon, ami megtörténhet vagy megtörténhetett volna, éppen ezért a költészet voltaképpen magasabb rendű és közelebb áll a filozófiához, mint a történetírás.⁴⁷ A költészet feladata voltaképpen az, hogy valami *általánosat* mondjon, Arisztotelész állítását⁴⁸ pedig a költészetre vonatkoztatva is igaznak találhatjuk, hiszen többek között Celan lírája sem explicit módon, történetírói szemszögből közvetíti a történelmi tapasztalatot, hanem áttételesebb, kódoltabb, általánosabb perspektívából teszi mindezt.

A történelmi tapasztalat közvetítése olykor együtt jár az esztétikai tapasztalattal, sőt, a kettő meglehetősen szorosan összefügghet egymással, adott esetben elválaszthatatlanok. Az esztétikai tapasztalat közvetítése talán egyszerre is végbe mehet a történelmi tapasztalat

⁴⁶ Vö. Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Esztétika*, ford. BOLONYAI Gábor, Budapest, Atlantisz Kiadó, 1999, 108-110.

⁴⁷ ARISZTOTELESZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1964, 1451a-51b.

⁴⁸ Arisztotelész állítását többek között Baumgarten is idézi *Esztétikájában*, mi több, voltaképpen nagy mértékben támaszkodik rá. Vö.: A. G. BAUMGARTEN, i. m. 110.

közvetítésével, sőt, az esztétikai tapasztalat akár válaszreakció, ugyanakkor menekülő útvonal is lehet a negatív történelmi tapasztalat elől. Ez a tapasztalat tehát nem személyes módon közvetítődik az olvasó felé, és nem valamiféle pillanatnyi, napra pontosan meghatározható történelmi eseményt jelent.⁴⁹ Sokkal inkább egy érzést, hangulatot, az adott kor / történelmi esemény valamely jellemzőjét képes közvetíteni a műalkotás, s megítélésem szerint voltaképpen ez történik Celan *Im Schlangewagen* kezdetű versében is. A szöveg áttételesen, főleg a vagon és az utalás szimbolikáján keresztül utal a holokausztra, illetve arra a nyomasztó, borzalmas hangulatra, amelyet a deportált emberek érezhettek e gyászos történelmi esemény során. Naivitás volna a vers beszélőjét egyértelműen Paul Celan életrajzi személyével azonosítani⁵⁰, habár nyilvánvalóan ő maga is elszenvedte azt a történelmi tapasztalatot, amelyet verse közvetíteni kísérel meg felénk. Ugyanakkor általánosságban, kollektív hangnemben beszél mindenki helyett és mindenkihez, aki maga is ott volt és tisztában van a holokauszt történelmi tapasztalatánál, a vers mint történelmi tapasztalatot közvetítő irodalmi műalkotás ily módon sokkal magasabb szintre emelkedik, mintha személyes vallomás / történetírói munka formájában kísérelné meg rögzíteni és közvetíteni bárki felé a holokauszt történelmi tapasztalatát.

A holokauszt, mint történelmi tapasztalat közvetítése, ezáltal megértésének segítése mindenképpen aktuális, ennek aktualitását pedig talán nem is lehet elégszer hangsúlyozni, hiszen bármily szégyenteljes hagyományról van is szó, immár visszavonhatatlanul az európai tradíció részévé vált, sőt, létrehozta önmaga kultúráját.⁵¹ Emellett a napjainkat is átható kulturális örökség mellett pedig nem mehetünk el csukott szemmel, habár e borzalmas történelmi eseményt és annak tapasztalatát őszintén megérteni akarók mellett léteznek olyanok is, akik hasznot húznak a belőle származó, olykor kétes esztétikai értékkel bíró

⁴⁹ A pontszerű történelmi eseményt illetően lásd többek között: Reinhart KOSELLECK, *Ábrázolás, esemény, struktúra*, in uő, *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2003.

vagy: Reinhart KOSELLECK, *Történelem, történetek és formális időstruktúrák*, in uő, *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2003.

⁵⁰ Nyilvánvalóan nem csupán a szerző életrajzi személye a fontos, hanem inkább az, mint mond az általa létrehozott szöveg a mindenkori olvasónak, s mindezt hogyan, milyen eszközökkel teszi. A költői beszélő nyilván, miként azt Karlheinz Stierle, korunk jelentékeny német teoretikusa nyomán elgondolhatjuk, egyfajta identitásalakzat, mely versről versre változik. Az olvasó születésének, előtérbe kerülésének ára a szerző halála, de legalábbis az, hogy életrajzi körülményei, személye kissé háttérbe szoruljon. Vö. Barthes klasszikus tanulmányával: Roland BARTHES, *A szerző halála*, in uő, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

⁵¹ Vö. KERTÉSZ Imre, *A Holocaust mint kultúra*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 72-91.

művészeti alkotásokból, napjaink művészeti diskurzusában immár holokauszt-iparról is szokás beszélni.⁵² Celan verse persze semmiképpen sem holokauszt-iparhoz, hanem azon műalkotások közé tartozik, melyek a feledhetetlen, kitörölhetetlen történelmi tapasztalat médiumaiként máig emlékeztetnek minket arra, mi is történt voltaképpen az 1940-es években szerte Európában, amit a mai napig nem tudunk feldolgozni és megérteni.⁵³

6. Álom és megtisztulás

EGYSZER

hallottam őt,
a világot mosta,
láthatatlanul, egész éjjel,
valósan.

Egy és végtelen
megsemmisülve
énné lettek.

Fény volt. (Meg)menekülés.⁵⁴

⁵² Vö. KERTÉSZ Imre, *Kié Auschwitz?*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 240-251., illetve: Alvin H. ROSENFELD, *Kettős halál. Elmélkedések a holokausztirodalomról*, ford. PEREMICZKY Szilvia, Budapest, Gondolat Kiadó, 2010., 245-285.

⁵³ Vö. Kertész Imre a holokauszt tragédiáját többek között Szent Pál nyomán *botránynak* nevezi, illetve meglátása szerint ezen gyászos történelmi esemény kapcsán kérdéseket feltenni egyenesen mitologikus jellegű, s az egész máig feldolgozhatatlan történelmi esemény *hosszú, sötét árnyékhoz* hasonló szégyenfoltként vetül az európai kultúra dicsőséges hagományára. Vö: KERTÉSZ Imre, *Táborok maradandósága*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 45-59.

illetve: KERTÉSZ Imre, *Hosszú, sötét árnyék*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 60-71.

⁵⁴ A verset saját fordításomban közlöm (K. B.). A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben. A fordítás egy valamivel kevésbé pontos változatát lásd: Paul CELAN, *Lélegzetváltások. Darabok Paul Celan kései költészetéből*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Napkút Kiadó, 2009.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került publikálásra: Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

A fenti kései Celan-vers az *Atemwende – Lélegzetváltás* című kötet utolsó darabja, tulajdonképpen a költő utolsó szavainak egyike.⁵⁵ Meglehetősen kézenfekvőnek hathat, hogy a szövegben megjelenő *ő* (er) nem másra, mint magára Istenre utal.⁵⁶ A költői beszélő egy Istennel való találkozást beszél el, ám e találkozás nem teljesen személyes, hiszen a költő csupán *hallotta* Istent, amint mosta a világot, ám e gesztus hangsúlyozottan egy egész éjen át (nachtlang) tartott, illetve mindenképp *valós* (wirklich) volt. A világ megmosásának gesztusa nyilvánvalóan nem más, mint a bűnöktől való megtisztítása, az emberek bűneinek elvétele, tehát lényegében a *megváltás*.

A verset tovább olvasva furcsa képbe ütközünk: egy és a végtelen *megsemmisültek*, majd *énné lettek* (ichen – ichten). Celan e furcsa neologizmusa, a német eredetiben ichten ige feltehetőleg arra utal, hogy az egy(es) (Eins) és a végtelen (Unendlich) megsemmisülésük révén benne, a költőben váltak eggyé, tehát a megsemmisülés voltaképpen nem teljes megsemmisülés, inkább valamiféle átlényegülés, transzfiguráció. A költői beszélő talán a kiválasztott szerepében tűnik fel, hiszen ő az, aki birtokába kerül egynek és a végtelennek, *akivé* ez a bizonyos egy és végtelen *átsemmisülnek*. A vers záróképe csupán annyi, hogy a költői beszélő *fényt* látott, majd *(meg)menekülést*. Az eredeti német szövegben olvasható Rettung főnév nem egészen azonos a bibliai értelemben vett megváltással (Erlösung), azonban mindenképp rokonértelmű vele, a retten (megmenteni) igéből képzett főnév szótári alakja szerint *menekülést*, *szabadulást*, *segítséget*, *mentséget* jelent, e megmenekülés, megmentés pedig minden valószínűség szerint ok-okozati összefüggésben áll azzal, hogy Isten *mosta a világot*, azaz elvette bűneit.

Habár a fordításban nyilván nehezen érzékelhető, a német szövegben a *vernichten – ichten – Licht* szavak *ich* hangsora félreismerhetetlenül egybecseng, utalva az *ich* (én) névmásra is, melynek pusztá kimondása által Isten önmagát nyilatkoztatja ki. E szavak játékba hozatala által Celan egy kissé mintha a német nyelvet a héberhez igyekezne közelíteni, melyben a szavak tövét mássalhangzók alkotják, s a némethez hasonlóan flektáló

⁵⁵ Vö. BARTÓK Imre, i. m. 131-133.

⁵⁶ Ugyancsak Bartók Imre hívja fel rá a figyelmet Celan-tanulmánykötetében, hogy többek között Martin Buber és Rosenzweig Bibliafordításában az Úr (Herr) megnevezés helyett az Ő (Er) névmás áll, mely képes személyes jelleget kölcsönözni a megnevezettnek anélkül, hogy néven nevezné. Ehhez kapcsolódhat még az a köztudomású tény, mely szerint a zsidó vallásban Isten neve titkos, néven nevezni nem lehet, a *Jahve* és egyéb elnevezések pedig csak pótolnak bizonyos tabuként számon tartott, „valódi” megnevezéseket.

nyelvek, szóképzési rendszerük valamennyire hasonló.⁵⁷ A héber a Tóra, a zsidó vallás szent könyve, mely a keresztény Bibliának is részét képezi. A Tóra nyelve Isten kiválasztott népének nyelve, így e tradíció nyomán talán közelebb áll Isten nyelvéhez, mint más emberi nyelvek. A (német) költői nyelvnek a Biblia egyik szent nyelvéhez hasonlóvá tétele talán törekvés a költő nyelvének az isteni nyelvhez hasonlóvá tételére, vagy akár a vele való egy szintre emelésére. Amennyiben feltételezzük, hogy a költő kiválasztott, akinek kiválasztottsága abban áll, hogy Istenhez hasonlatos módon képes használni a nyelvet, úgy talán e hasonlóság állhat abban is, hogy a költői nyelv valamelyik szentnek nyilvánított, tehát az isteni nyelvhez hasonlatos emberi nyelv felé (is) tendál. Amennyiben a héber nyelv alkalmas volt kinyilatkoztatások közlésére – a tízparancsolat kőtáblái a Tóra szerint héberül íródtak –, úgy erre talán a hozzá valamilyen módon hasonló (német) költői nyelv is alkalmas lehet.

A vers kapcsán felvetődhet a kérdés, miért szólal meg narratívaként, miért beszéli el múlt időben az eseményeket? Hiszen ha a világ *megmosatott*, bűnei elvétettek, isteni fény gyúlt, az emberek pedig megszabadultak / megmenekültek, akkor mindennek a végítélet után kellett történnie, olyankor, amikor az idő dimenziója már megszűntnek tekinthető.⁵⁸ E tapasztalat nyilván nem lehet(ett) a szó tradicionális értelmében véve *valós*, s talán még a vers költői világában sem más, mint valamiféle költői álom / látomás szüleménye. Az álom azonban ennek ellenére lehet a maga módján *valós* (wirklich) tapasztalat, főleg akkor, ha az adott álom isteni sugallatra történik.

A szövegből kiolvasható istenkép egy olyan Isten képe, aki talán álmot bocsát a költőre, s ebben az álomban láttatja vele azt a jövőbeli, utópisztikus állapotot, amikor a János jelenéseiben vázolt végítélet után kigyúl a fény, a világ *megmosatik* bűneitől, felgyúl az isteni fény, és az emberek számára lehetségessé válik az addigi vétkeiktől való megszabadulás (Rettung), tehát lényegében végbe megy a megváltás. Habár a költő mindezt elbeszéli olvasóinak, mint valamiféle múltban megélt tapasztalatot, nem elképzelhetetlen, hogy mindez egyfajta jövőre vonatkozó látomás volt. Isten volt az, aki mindezt megmutatta neki, láthatóvá

⁵⁷ Többek közt Pető Zsolt hívja fel a figyelmet a fenti vers kapcsán arra, hogy Paul Celantól zsidó identitásából kifolyólag nem idegen a német nyelvű versekben a héberhez hasonló szóképzések létrehozásának kísérlete, saját költő nyelvének a héber nyelv képére való formálása. Vö. PETŐ Zsolt, *A celani fűga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68-75, 71.

⁵⁸ Bartók Imre az, aki a kérdést felveti, s véleménye szerint a végítélet után elhangzó szavak logikus magyarázata az lehet, hogy a költői (el)beszélő nem mást, mint egy álmodót beszél el, mely álomban hallotta Istent, és látta a megváltás utáni létállapot képeit. BARTÓK Imre, i. m. 133.

tette számára, a vers, mint kinyilatkoztatás által pedig talán a többi ember számára is. Múlt és jövő megkülönböztetése talán azért sem feltétlenül szükségszerű, mert a zsidó-keresztény kultúrkör Istene számára az idő múlt-jelen-jövő trichotómiája *nem-létezik*. Az idő linearitása, a múltból a jövő felé tartás feltételezése emberi kategória, Isten számára azonban minden kor, minden időpillanat egyformán jelenvaló⁵⁹, hiszen a Teremtő maga örökkévaló. Isten azonban, miként a fenti vers sugalmazza, jelenvalóvá teszi az emberi kategóriák szerint a jövőhöz tartozó megváltás képeit az ember, a költő számára, ezáltal pedig közvetve ugyan, de szinte biztosan mondja ki, hogy a megváltás igenis *lehetséges*. Lehetséges, a történelem minden gyászos eseménye ellenére, tehát a vizsgált versből, még ha áttételesen is, de talán egy könyörületes, krízishelyzetekben is valamiként az ember segítségére siető Isten képe bontakozik ki.

7. Érzékterületek összemosódása

MÉG LÁTHATLAK EGYRE: visszhang,
csápszavakkal ki-
tapintható, a búcsú-
szélen.

Arcod egy kicsit megriad,
ha hirtelen
lámpavilágos
lesz bennem, ott,
hol a legsajgóbb soha szól.⁶⁰

A vers egy ősi, nem-technikai médium, nevezetesen egy alapérzék, a látás megjelenítésével indul – a beszélő szubjektum még látja a megszólítottat, azonban ezt követően bizarr költői

⁵⁹ Vö. Augustinus AURELIUS, *Szent Ágoston vallomásai*, XI. könyv, ford. VASS József

A vonatkozó részeket lásd online: <http://mek.oszk.hu/04100/04187/04187.htm#188>

⁶⁰ A vers eredetileg a *Lichtzwang – Fénykényszer* c. kötetben került publikálásra. Lásd: Paul CELAN, *Lichtzwang*. Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1970.

A vers eredeti német szövegét az összevethetőség kedvéért lásd a függelékben.

Lator László fordítását lásd: *Halálfüga*, 101.

képnek lehetünk szemtanúi. Akit *lát*, azaz optikailag érzékel, azt hirtelen *visszhanggal* azonosítja, mely csupán a halláson, auditív médiumon keresztül érzékelhető. E visszhang ráadásul *csápszavakkal kitapintható*, azaz egyszerre jelenik meg a szövegben a nyelvi médium és a taktilis érzékelés. Egyazon megszólítottat a költői megszólaló egyszerre *lát*, *hall*, *tapint* és *szólít meg*, tehát amennyiben a verset az érzékterületek felől, mediális nézőpontból kíséreljük meg olvasni, elengedhetetlenül feltűnik számunkra az emberi érzékek, illetve a nyelv, a legősibb médiumok egymással való keveredése a szövegben. Különösen érdekes, Celanra jellemző összetétel a *csápszavak – Fühlwörter* (a német eredetiben inkább érzékelőszavak), melynek magyar fordítása nyomán akár még valamiféle elektronikus szenzorra, azaz technikai médiumra is asszociálhatnánk. Mintha a kimondott szavak e versben, akár mintegy McLuhan közismert elképzelése nyomán, egyfajta szenzorként meghosszabbítanák az emberi testet⁶¹, talán teljesebbé téve a beszélő és a megszólított másik (talán szerelmes, talán csupán egyfajta általános megszólított) közötti kapcsolatot. A médiumok, érzékek e keveredése is mintha valamiféle kísérlet lenne a medialitás, a közvetítettség felszámolására. Felmerülhet persze az immár filozófiai mélységekbe vezető kérdés: vajon a *másik* egyszerre több médiumon, érzékterületen (látás, tapintás, hallás, illetve vele együtt nyilván a nyelv) keresztül való érzékelése csökkenti, mintegy felszámolja a két szubjektum közötti távolságot, közvetlenebbé téve az érintkezést, vagy pedig éppen ellenkezőleg – elmélyíti, megsokszorozza a medialitást?

A vers első strófájának zárlata szerint a többszörös érzékelés a *búcsúszélen – am Abschiedsgrat* megy végbe, mely arra utal, hogy a számos megidézett érzék ellenére beszélő és megszólított egymástól mégiscsak elválik, elbúcsúzik – kapcsolatuk nemhogy közvetlenné válik, de még közvetített viszonyuk is megszakad. A szöveg nem egyebet tesz, mint egy búcsú, egy elválás pillanatát örökíti meg.

A szöveget tovább olvasva kiderül, hogy a megszólított arca, *megriad*, mikor a beszélőben *hirtelen lámpavilágos lesz* – *wenn auf einmal lampenhaft hell wird*, azaz benne (elektronikus?) fény gyúl, mely által valami láthatóvá válik. A Lator László fordításában *lámpavilágos* melléknév (*lampenhaft hell*) megítélésem szerint inkább ember alkotta technikai eszközre, elektromos árammal működő lámpára utal, mint valamiféle transzcendens, isteni fényre. Habár a fenti szöveg nyilvánvalóan olvasható szerelmes versként is, melyet átítat egyfajta érzelmi telítettség, ha valami *lámpavilágos*, akkor a világosságot jó eséllyel

⁶¹ Vö. Marshall MCLUHAN, *The Medium is the Message*, in uő *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Routledge and Random House, 1964.

elektronikus lámpa, egyfajta technikai médium idézi elő. E lámpafény a költői megszólaló belsejében gyullad, ott, *hol a legsajgóbb soha szól*. E *legsajgóbb soha – schmerzlichsten Nie* a búcsú, az elválás motívumánál maradva nyilván a soha viszont nem látásra, a két szubjektum végleges szeparációra utal. E *legsajgóbb soha* ráadásul nem néma, nem pusztán jelenlétével üzen valamit a megszólítottnak, hanem *szól – sagt*, azaz ismételten csak a nyelv médiumán keresztül fogalmaz meg valamely üzenetet.

Ha a verset nem csupán a medialitás és az érzékterületek felől kíséreljük meg olvasni, úgy elég hamar világossá válhat előttünk, hogy minden bizonnyal szerelmes versről van szó. A költői beszélő még látja a megszólítottat, még kitapintható, válaszol a felé intézett szavakra, azonban immár mindketten a búcsúzás szélén állnak, az elválás előtti pillanatban. A megszólított ara hirtelen megriad, amint a beszélőben hirtelen *lámpavilágos* lesz ott, *hol a legsajgóbb soha szól*. A lámpavilágosság nyilvánvalóan hirtelen gyullad fel, s talán nem más, mint a hirtelen érzelmi telítettség metaforája, mely a búcsú pillanatában átjárja a szerelmes költői beszélőt. Megítélésem szerint a hely, ahonnét a *legsajgóbb soha*, a végleges elválás hangja megszólal, nem más, mint a szív, az érzelmek konvencionális színhelye. Ez az a hely, ahol a beszélő érzelmei összegyűlnek, összesűrűsödnek, s teszik mindezt olyan hirtelenséggel, mintha csak egy lámpát kapcsolnának fel ott, ahol a legkevésbé sem várják. Megítélésem szerint talán éppen a *schmerzlichste Nie – legsajgóbb soha* szókapcsolat az, mely többek között a vers zárlatának költői erejét kölcsönzi, hiszen a lehető legmélyebben fejezi ki azt a fájdalmat, amelyet a szeretett személytől való végleges elválás jelent. A szöveg leheletfinom metaforái révén képes rá, hogy egyetlen múlt pillanatot ragadjon meg, melyben a két szubjektum még valamilyen módon közel van egymáshoz, tehát bírnak közös valósággal. A következő pillanatban azonban már megszűnik e közös valóság, hiszen amint a *legsajgóbb soha* megszólal / kimondatik, a végleges elszakadás pillanata is elkövetkezik, s a két szubjektumon beteljesül a vers által hordozott ítélet. A versszöveg maga *mondja ki*, önti nyelvi formába a végleges elválás ítéletét, ezáltal mintha maga szüntetné meg a két szubjektum közötti kontaktust.

A vers tehát nem egyébről, mint a végleges elválás pillanatáról beszél nekünk. E végleges elválás előtt azonban beszélő és megszólított még számos médiumon keresztül, számos érzékterületen keresztül való közvetítés által kapcsolódnak egymáshoz, kapcsolatuk medializáltsága a végleges szeparáció előtt egy pillanatra mintha megszűnne, a kapcsolat pedig egy szakrális, minden más létezőt kiiktató pillanatban pedig közvetlenné válna. Talán éppen ezt örökíti meg a rövid Celan-vers első strófája – a másik számos médiumon keresztül való érzékelése és az ezáltal egyre erősebbé váló érzelmek intenzitása a két szubjektum

végleges elválása előtt keltheti legalább annak illúzióját, hogy a létezők közötti sokszoros közvetítettség felszámolódik, a kapcsolat pedig, ha csak egyetlen pillanat erejéig is, de közvetlenné, közvetítetlenné válhat.

PAUL CELAN ÉLETRAJZA

Paul Celan Paul Antschel néven született, egy németül beszélő zsidó család egyetlen gyermekeként, 1920. november 23-án, a mai Ukrajna területén, Cernautiban (ma Chernovtsy), mely előbb Czernowitz néven az épp akkor felbomló Osztrák-magyar Monarchiához, majd Romániához tartozott. Már fiatal korában érdeklődött a német költészet iránt, főként Novalis és Rilke hatott rá erősen. Hatéves korában német nyelvű általános iskolába írtatták szülei, majd a Safah Ivriah héber nyelvű iskolában tanult, 1933-ban csatlakozott egy antifasiszta ifjúsági mozgalomhoz.

1938-ban kezdte felsőfokú tanulmányait, Párizsban orvostudományt, a Czernowitzi Egyetemen újlatin filológiát tanult, nyelvtelhetsége korán megmutatkozott. 1940-ben, mikor Bukovina orosz megszállás alá került, majd a náci hadsereg is behatolt a területre, a költő apja egyes források szerint tífuszban halt meg, anyjával német katonák lövései végeztek. A második világháború alatt Celan megjárta a kényszermunkatáborokat, 1943-ig fogságban volt Európa különböző részein, de sikerült túlélnie a Holokausztot.

Mikor hazáját megszállta a Vörös Hadsereg, 1944-ben Bukarestbe menekült, ahol folytatta a németnyelvű lírai költők életművének, például Geog Trakl és Rainer Maria Rilke verseinek tanulmányozását. Mivel szüleit a németek által előidézett háború és népirtás során veszítette el, anyanyelve pedig a német volt, a német és a zsidó identitás ellentmondása élete végéig kísértette, habár ahogyan sok közép-európai zsidó értelmiségi, Németországot elsősorban az írók és gondolkodók nemzetének tartotta a nácizmus ellenére.

Nevét először Paul Aurel-re, majd Ancel-re, végül ennek anagrammájaként Celanra változtatta, ezen a néven vált ismertté. Bukarestben fordítóként és szerkesztőként dolgozott egy könyvkiadónál, 1948-ban Párizsba emigrált, ahol az École Normale Supérieure német nyelvtanára lett. 1952-ben Celan feleségül vette Gisèle Lestrangé grafikusművészt, aki nem volt zsidó. 1951-ben ismerkedtek meg Párizsban, és a következő 19 évben a költő több mint 700 levelet írt feleségéhez. Levelezésük Celan fia, Eric Celan szerkesztésében 2002-ben könyv formában is kiadásra került. Levelezésben állt Ingeborg Bachmann költőnővel is,

akivel közös költői levelezésük 1997-ben került kiadásra. Felesége arról is tudott, hogy Celannak viszonya volt a költőnővel, de ezt idővel elfogadta.

Celan költői hírnevét először Nyugat-Németországban alapozta meg, első versei már az 1940-es évek végén jelentek meg különböző folyóiratokban, de a sikert második, *Mohn und Gedächtnis* (*Mák és emlékezet*) c. kötete hozta meg neki, mely tartalmazza a szerző talán legismertebb versét, a Halálfügát, amely Celant a Holokauszt egyik legfontosabb költőjévé tette.

A költő számos barátja, például René Char és Nelly Sachs érezték a restriktciókat, amik zsidó identitásuk alapján érintették őket, és a történelmi nyomást, amit a Holokauszt maga jelképezett. Amikor Celan megkapta a Bremen-díjat a Német Irodalomért, a következőképpen nyilatkozott:

„Csupán egy dolog marad elérhető, közeli és bizonyos minden veszteségen túl: a nyelv. Igen, a nyelv. Minden ellenében a nyelv maradt bizonyos, a veszteségek ellenére is. Ám meg kellett tapasztalnia saját válaszádsi képtelenségét a borzalmas csenden keresztül, a gyilkos beszéd ezer sötéttségén keresztül. De túlélte.”

1963-ban megjelent, *Die Niemandrose* (*A senki rózsája*) c. kötete jelezte a szerző visszatérését az emberi szenvedés jelentés nélküli mivoltának témájához.

Mikor Claire Goll, az elhunyt költő, Yvan Goll özvegye egyes versei alapján plágiummal vádolta Celant, a költő idegösszeroppanást kapott. Bár Celan maga fordította Yvan Goll néhány versét, még az 1960-as években is érték ilyesfajta vádak. Ezen kívül olyan szerzőktől fordított, mint Cocteau, Michaux, Mandelstam, Ungaretti, Pessoa, Rimbaud, Valéry, Char, du Bouchet vagy Duphin. 1960-ban Georg Büchner-díjjal tüntették ki, már életében a második világháború utáni Európa egyik legjelentősebb költőjeként tartották számon. 1967-ben találkozott Martin Heideggerrel, a filozófussal, aki 1933-tól a náci párt tagja volt, és a háború után pár évig tiltólistán szerepelt. A találkozás után Heidegger így nyilatkozott róla: „Celan beteg. Reménytelenül.”, és múltjáért nyíltan sosem kért bocsánatot. A két ember ennek ellenére kölcsönösen megbecsüléssel viseltetett egymás iránt, Celan a találkozás után írta Todnauberg c. versét.

1969-ben Celan Izraelbe is ellátogatott. Személyes viszonya a judaizmust illetően végig komplikált volt, de verseiben kétségtelenül sok zsidó identításra utaló motívum húzódik meg, sőt, 1965-ben, mikor depresszióval egy rövid ideig pszichiátrián kezelték, még héber nyelven is írt pár rövidebb verset. A Holokausztot sehogyan sem tudta feldolgozni, a költői sikerek és a szakmai megbecsülés ellenére sem. 1970-ben, ötvenedik életéve betöltése előtt, valószínűleg május elsején a Szajnába vetette magát. A zsebnaptárában talált utolsó bejegyzés: „Indulj,

Paul!” Három befejezetlen kötete egy könyvben, 1986-ban, több mint 15 évvel a halála után került kiadásra. Halála óta rengeteg irodalomtörténész foglalkozott vele Európa szerte, verseit számtalan nyelvre fordították, máig a XX. század egyik legjelentősebb költőjeként tartják számon.

FÜGGELÉK

Az elemzett versek eredeti német szövege

1.

Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

2.

Tenebrae

Nah sind wir Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,

bete zu uns,
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr,
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.

Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.
Wir sind nah.

3.

Psalm

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühn.

Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelwüst,
der Krone rot,
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o, über
dem Dorn.

4.

FADENSONNEN

über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.

5.

IM SCHLANGENWAGEN, an
der weissen Zypresse vorbei,
durch die Flut
führen sie dich.

Doch in dir, von
Geburt,
schäumte die andere Quelle,
am schwarzen
Strahl Gedächtnis
klommst du zutag.

6.

EINMAL,

da hörte ich ihn,
da wusch er die Welt,
ungesehn, nachklang,
wirklich.

Eins und Unendlich,
vernichtet,
ichten.
Licht war. Rettung.

7.

ICH KANN DICH NOCH SEHN: ein Echo,
ertastbar mit Fühl-
wörtern, am Abschieds-
grat.

Dein Gesicht scheut leise,
wenn es auf einmal
lampenhaft hell wird
in mir, an der Stelle,
wo man am schmerzlichsten Nie sagt.

IDÉZETT IRODALOM

ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, Budapest, Magyar Helikon Kiadó, 1964.

Augustinus AURELIUS, *Szent Ágoston vallomásai*, XI. könyv, ford. VASS József.

Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő *Werke*, 4. k. szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978.

BACSÓ Béla, *A szó árnyéka – Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996.

Roland BARTHES, *A szerző halála*, in uő, *A szöveg öröme*, Budapest, Osiris Kiadó, 2003.

BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

BONYHAI Gábor, *Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halálfügájának struktúrájában*, Helikon, 1968 / 3–4, 525–544.

Alexander Gottlieb BAUMGARTEN, *Esz­tétika*, ford. BOLONYAI Gábor, Budapest, Atlantisz Kiadó, 1999.

Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.

Giuseppe BEVILACQUA, *Lecture Celaniane*, Firenze. Le Lettere, 2001, 147-151.

Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*, Stuttgart, Deutsche Verlaganstalt, 1952.

Paul CELAN, *Sprachgitter*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1959.

Paul CELAN, *Die Niemandsrose*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag,, 1963.

Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1967.

Paul CELAN, *Lichtzwang*. Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 1970.

Paul CELAN, *Halálfüga*, ford. LATOR László, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981.

Paul CELAN, *Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am M., Suhrkamp Verlag, 2005.

Paul CELAN, *Lélegzetváltások. Darabok Paul Celan kései költészetéből*, ford. KÁNTÁS Balázs, Budapest, Napkút Kiadó, 2009.

DANYI Magdolna, *Paul Celan költészetéről*. Híd, 1984/6. 828-831.

John FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Heaven and London, Yale University Press, 2001.

Hans-Georg GADAMER, *Meaning and Concealment of Meaning in Paul Celan*, in uő, *Gadamer on Celan. "Who am I and Who are You" and Other Essays*, Albany, State University of New York Press, 1997, 167-178.

Hans-Georg GADAMER, *Wer in ich und wer bist du?* (Angol kiadás: *Who am I and who are you?*), in Hans-Georg GADAMER, *Gadamer on Celan*, Albany, State University of New York Press, 1997, 67-126.

Martin HEIDEGGER, *Beitrage zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Klostermann Verlag, 1989.

KERTÉSZ Imre, *A Holocaust mint kultúra*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 72-91.

KERTÉSZ Imre, *Kié Auschwitz?*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 240-251.

KERTÉSZ Imre, *Hosszú, sötét árnyék*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 60-71.

KERTÉSZ Imre, *Táborok maradandósága*, in uő, *A száműzött nyelv*, Budapest, Magvető Kiadó, 2001, 45-59.

KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Cean költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus Kiadó, 2003.

Friedrich KITTLER, *Zaj és jel távolsága*, in *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor, KELEMEN Pál, MOLNÁR Gábor Tamás, Budapest, Ráció Kiadó, 2005. 455-474.

Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest, Magyar Műhely-Ráció Kiadó, 2005. 7-40.

KOCZISZKY Éva, *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*, Budapest, Századvég Kiadó, 1994.

Reinhart KOSELLECK, *Ábrázolás, esemény, struktúra*, in uő, *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2003.

Reinhart KOSELLECK, *Történelem, történetek és formális időstruktúrák*, in uő, *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2003.

Peter KÖNIG, *Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht „Fadensonnen“*, in *Paul Celan, Atemwende. Materialien*, szerk. Gerhard BUHR, Roland REUB, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1991, 35-51.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészettörténet és mediális kultúrtechnikák*, in uő *Szöveg, medialitás, filológia*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, 166-178.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az értekező beszéd irodalma*, in *Az olvasás rejtekútjai. Műfajiság, kulturális emlékezet és medialitás a 20. századi magyar irodalomtudományban*, szerk. BÓNUS Tibor, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, SIMON Attila, Budapest, Ráció Kiadó, 2007, 12-34.

Jacques LACAN, *A tükörstádium*, in *Thalassa*, 1993/2. 5-11.

Michael LACKEY, *Poetry as Overt Critique of Theology: A Reading of Paul Celan's Es war Erde in ihnen*, in Monatshefte, Vol. 94., No. 4, University of Wisconsin Press, 2002, 433-446.

Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

Marshall McLuhan, *The Medium is the Message*, in *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Routledge and Random House, 1964.

Dietlind MEINECKE, *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Gehlen Verlag, Bad Homburg, V.D.H. Berlin-Zürich, 1970.

OROSZ Magdolna, *Biblical Emblems in Paul Celan's Tenebrae*, Neohelicon XXII/1, 1995, 169-188.

PETŐ Zsolt, *A celani fuga. Az örvény esztétikumának megközelíthetősége Paul Celan költészetében*, Gond, 1999/18-19, 68-75.

Joachim POLZER, *Weltwunder der Kinematographie – Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik. Aufstieg und Untergang des Tonfilms – mit Geschichtsdarstellungen zu Lichtton und Magnetton*, 6. Ausgabe 2, Potsdam, Polzer Media Group, 2002.

Alvin H. ROSENFELD, *Kettős halál. Elmélkedések a holokausztirodalomról*, ford. PEREMICZKY Szilvia, Budapest, Gondolat Kiadó, 2010.

Georg SIMMEL, *A kultúra fogalma és tragédiája*, in *Forrásmunkák a kultúra elméletéből: német kultúraelméleti tanulmányok*. II. k., Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999, 75-93.

Simone WEIL, *Ami személyes, és ami szent*, ford. PILINSZKY János, Budapest, Vigilia Kiadó, 1983.